

Palácios da Memória II a revelação da arquitectura

Tese para a obtenção do grau de Doutor em Arquitectura

Volume I - Secção Teórica O Processo de Leitura do Monumento

por PEDRO MARQUES DE ABREU

ORIENTADORES

Doutora ISABEL ABRANCHES MENEZES SEQUEIRA E SILVA
Professora Catedrática jubilada (FAUTL)

Doutora MARIA ANTONIETTA CRIPPA
Professore Ordinario (FAS Politecnico di Milano)

JÚRI

PRESIDENTE

REITOR DA UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA

VOGAIS

Doutor JORGE DE NOVAIS TELLES DE FARIA CORRÊA
Professor Catedrático (FAUTL)

Doutora MARIA JOÃO QUINTAS LOPES BAPTISTA NETO
Professora Associada (FLUL)

Doutor MÁRIO JORGE DE CARVALHO
Professor Associado (FCSHUNL)

Doutor FRANCISCO JOSÉ GENTIL BERGER
Professor Associado (FAUTL)

Doutor JOSÉ DUARTE CENTENO GORJÃO JORGE
Professor Associado (FAUTL)

Faculdade de Arquitectura
UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA
2007

«È, *se opera*»

Em memória de D. Giussani

ÍNDICE

<i>Prefácio</i>	15
<i>Agradecimentos</i>	17
Introdução	19
1. Objectivos da dissertação.	22
2. Antecedentes da dissertação.	22
3. Método da dissertação	23
4. Apresentação da dissertação	24
4.1. Secção Prática	24
4.2. Secção Teórica	25
Primeira Parte	29
O Problema do Monumento e do Restauro	29
I. Problemata*	31
II. Síntese do Problema	35
1. O que restaurar?	35
1.1. Âmbito da Pergunta	36
1.2. Aspectos a valorizar no juízo de preservação	36
1.3. Problemática da pergunta	39
1.4. Resolução da pergunta	39
1.5. Risco da não-resposta	41
1.6. Nexos com a teoria da arquitectura	41
2. Como restaurar?	43
2.1. Âmbito da pergunta	43
2.2. Problemática da pergunta	44

2.2.1. Necessária artisticidade do restauro	44
2.2.2. O restauro não deve ser acção inventiva.	47
2.2.3. Essência ética da pergunta como restaurar?	50
2.3. Risco da não-resposta	52
2.4. Resolução da pergunta	53
2.5. Nexos com a teoria da arquitectura	54
3. Porquê restaurar?	56
3.1. Problematização da pergunta	56
3.2. Nexos com a teoria da arquitectura	59
3.3. Risco da não-resposta	63
3.4. Âmbito da pergunta	66
3.5. Resolução da pergunta	68
III. Conclusões intermédias	71
1. Resolução metodológica das três perguntas	71
2. Outras conclusões intermédias	72
2.1. Aspectos comunicantes entre a leitura e a definição da arquitectura	72
2.2. Necessidade lógica de um <i>arquétipo de habitação</i>	72
2.3. Importância da problemática do Restauro para a Arquitectura	74
Segunda Parte	77
Primeiro Capítulo	79
DA NECESSIDADE DE UM PROCESSO DE LEITURA	79
I. O Lugar do <i>Sentimento</i>	81
II. A Necessidade da <i>Experiência</i>	85
1. Casos que solicitam a <i>experiência</i>	88
1.1. As Pessoas	88
1.2. Os Objectos Técnicos Sofisticados	89
1.3. As Antiguidades	89
1.4. A Obra de Arte	92
2. A <i>experiência</i> da obra de arte.	93
2.1. Aspectos da Experiência da obra de arte	93
2.2. Níveis de Experiência da obra de arte	107

2.2.1. Nível prático	113
2.2.2. Nível conceptual	113
2.2.3. Nível metafísico	115
2.2.4. Nível histórico	117
2.3. Deficiência da modalidade de conhecimento estética ou sentimental da obra de arte	120
3. Experiência da arquitectura	122
3.1. Constituição da arquitectura pela Experiência	122
3.2. Resistências da arquitectura à experiência	124
3.3. Necessidade da constituição da <i>construção</i> como <i>arquitectura</i>	125
3.4. Obrigação ética da Experiência	126
3.5. Insuficiência da Experiência	127
III. A Necessidade da <i>Leitura</i>	129
IV. A Necessidade do <i>Processo de Leitura</i>.	134
V. Advertências a um Processo de Leitura	138
<i>Segundo Capítulo</i>	142
O PROCESSO DE LEITURA	142
I. Antecedentes	143
<i>O “Processo di Lettura Storico-Critico” de Sandro Benedetti.</i>	143
1. O “Processo di Lettura Storico-Critico”.	143
2. Aspectos do pensamento de Benedetti complementares ao Processo de Leitura	147
3. Sentido do desenvolvimento dado por nós ao Processo de Leitura de Sandro Benedetti	151
II. Objectivos.	153
1. Primeiro Objectivo – Participação da obra de arquitectura no Eu	154
1.1. O âmbito ontológico da arquitectura	155

1.1.1. Qualidades acidentais da arquitectura	155
1.1.2. Âmbito poético da natureza da arquitectura	156
1.2. <i>Como é que a arquitectura participa no eu?</i>	160
1.2.1. Diversos Ambientes na Música e na Arquitectura	162
1.2.2. A “ideia” de arquitectura	165
1.2.3. O “genius” da Arquitectura	167
1.3. Análise dos modos de participação da arquitectura no Eu	168
1.3.1. A arquitectura como Obra de Arte.	168
1.3.1.1. Tema	169
1.3.1.2. Especificidade do poetar em Arquitectura	176
1.3.2. A arquitectura como Morada.	179
1.3.3. A arquitectura como Monumento.	192
1.3.4. Nexo entre as três espécies da arquitectura.	205
1.4. <i>A forma do conteúdo</i> de participação da arquitectura no Eu	207
2. Segundo objectivo	212
2.1. Convergência do primeiro com o segundo objectivo da Leitura	212
2.1.1. Fases crítica e formativa da Leitura	213
2.2. Reprodução da experiência monumental pela <i>forma</i> restaurada	215
III. Produtos	220
1. Produtos do primeiro objectivo – o sentido e o gesto	220
1.1. Especificação do produto da participação da obra no Eu	221
1.1.1. A noção de Sentido	221
1.1.2. O Sentido como condição para a Participação da obra no Eu	222
1.2. O <i>Gesto</i>	224
1.2.1. O Tom e o Ritmo	224
1.2.2. A Melodia	226
1.2.3. O Gesto	227
1.3. O Sentido	228
1.3.1. Métodos para a aquisição do Sentido da obra	229
1.3.2. As Formas de Sentido da obra.	229
1.4. Afinidades do conceito de <i>gesto</i> – o “ <i>padrão de acontecimentos</i> ”	231
1.5. Produtos da Leitura: <i>gesto</i> e <i>sentido</i>	236
2. Produto do segundo objectivo – reprodutibilidade	237
2.1. A reprodução da experiência da arquitectura e a “cópia”	237
2.2. Simulação da reprodução	239
IV. Dados e Materiais	243
1. Noção de material	244
2. <i>Dados</i> do Processo de Leitura	244

3. <i>Materiais</i> do Processo de Leitura	248
V. Dimensões	253
1. Premissas	253
1.1. Necessidade e finalidade das dimensões do Processo de Leitura	253
1.2. <i>Forma</i> como âmbito de investigação da obra	255
1.3. Especificação das Dimensões do Processo de Leitura	258
2. A Dimensão Estésica do Processo de Leitura	263
2.1. Determinação da Dimensão Estésica do Processo de Leitura.	263
2.2. Conteúdos da Dimensão Estésica do Processo de Leitura.	263
2.2.1. Gesto	264
2.2.2. Tom e Ritmo	266
2.2.3. Dados dos Sistemas Perceptivos	267
2.2.3.1. Sistema Háptico	267
2.2.3.2. Sistema Paladar-olfacto	268
2.2.3.3. Sistema Auditivo	269
2.2.3.4. Sistema Óptico	270
2.2.3.5. Sistema de Orientação Básico	273
2.2.3.6. Interactividade dos sistemas perceptivos	274
2.2.4. Qualidades da arquitectura	274
2.2.4.1. Escala	277
2.2.4.2. Proporção	277
2.2.5. Organização dos Dados recolhidos e dos Materiais.	279
2.3. Insuficiências da Dimensão Estésica do Processo de Leitura	279
3. A Dimensão Histórica do Processo de Leitura	281
3.1. Determinações da Dimensão Histórica do Processo de Leitura	281
3.2. A Dimensão Histórica do Processo de Leitura aplicada à Reprodução	282
3.3. A Dimensão Histórica do Processo de Leitura aplicada ao Gesto e ao Sentido.	283
3.3.1. Experiências da obra	283
3.3.2. Dados biográficos dos protagonistas e leitores da obra	286
3.3.3. O processo formativo da obra.	288
3.3.4. A cultura da época.	290
3.3.5. Estrutura e Desenvolvimento da Dimensão Histórica do Processo de Leitura aplicada ao Gesto e ao Sentido	292
3.4. O monumento como documento	293
4. A Dimensão Temática do Processo de Leitura	295
4.1. Objectivos da Dimensão Temática da Leitura	295
4.2. Operatividade da Dimensão Temática da Leitura	296
4.3. Execução da investigação do Tema	298

VI. Do Processo de Leitura à Leitura	301
1. Inconsequência da Leitura ao Processo de Leitura	301
1.1. Acronicidade do Processo de Leitura	302
1.2. Adaptação do Processo ao objecto de Leitura	304
1.3. Atitude do leitor	305
1.4. Discrepância de substâncias entre o Processo e a Leitura.	306
2. “Tu”, ou da Leitura da arquitectura	308
2.1. Uma alegoria	308
2.2. Modalidades de relação com a obra	309
2.2.1. Modalidades de consideração do objecto na relação com o sujeito.	309
2.2.2. Gradientes entre ‘tu’ e ‘ele’	312
2.2.3. Consequências para o sujeito das diferentes modalidades de tratamento do objecto.	314
2.2.3.1. O espaço e o tempo.	314
2.2.3.2. Tu – vitalidade do Eu	316
2.3. A obra, o leitor e a leitura.	318
Anexos	321
Anexo I	323
O Processo de Leitura Histórico-Crítico	323
ANEXO II	331
«Donato»	331
ANEXO III	333
A Balada de Mastro Manole	333
Monastirea Argesului	336
Conclusão	341
1. Revisão da exposição da tese	342
2. “Tu”, ou do conhecimento em Arquitectura	347
Memória e Arquitectura	349

1. Patologias e processos terapêuticos da Memória.	349
1.1. Primeiro ensaio: «Remémoration, répétition, perlaboration»	350
1.2. Segundo ensaio: «Deuil et Mélancolie»	350
1.3. Síntese dos dois ensaios de Freud	352
1.4. Aplicação à memória colectiva.	352
2. A experiência do Monumento	354
2.1. O Processo de Leitura	355
2.2. O Restauro crítico	356
3. A Tradição e a arquitectura ex-novo	361
3.1. Patologias da arquitectura ex-novo	361
3.2. A competência terapêutica da Tradição.	364
3.3. Operatividade da Tradição na Arquitectura	368
3.4. Uma derradeira objecção...	372
4. Memória e Tradição – o ‘porquê’ e o ‘como’ da Arquitectura	375
Bibliografia	377
Bibliografia Activa	379
Bibliografia Passiva	390
Musicografia	415

Naqueles momentos Iuri Andreievitch sentia que não era ele que fazia o essencial do seu trabalho mas qualquer coisa de mais alto que o dominava e dirigia: o estado da poesia e do pensamento universais, o seu futuro, o passo que devia completar o seu desenvolvimento histórico. E sentia que não era mais do que o pretexto e o ponto de apoio desse movimento.

Afastava todas as censuras que poderia dirigir a si mesmo, o descontentamento íntimo e o sentimento da própria insignificância abandonavam-no por algum tempo. Voltava a cabeça e olhava à volta.

Via as cabeças de Lara e Katenka adormecidas sobre as almofadas brancas como a neve. O asseio da roupa, a limpeza da casa, a pureza das suas feições, fundindo-se com a limpidez da noite, da neve, das estrelas e da lua numa mesma vaga que o penetrava até ao coração, faziam-no jubilar e chorar, penetravam-no da pureza triunfante da existência.

«Senhor! Senhor!» Murmurava ele quase em alta voz «E tudo isto para mim! Porque me concedeis tanto? Como deixaste que me aproximasse de Vós, como permitistes que passasse por esta terra incomparável, sob as Vossas estrelas, aos pés desta beleza temerária, resignada, infeliz, que não posso deixar de contemplar?»

Eram três horas da manhã quando Iuri Andreievitch ergueu os olhos da mesa e da folha de papel. A tensão do seu espírito diminuía e ele voltava a si, à realidade, feliz, forte, tranquilo.

Boris Pasternak – *O Doutor Jivago: De volta a Varykino* (Décima quarta parte), VIII.

Prefácio

Uma vez numa aula, ainda estudante de arquitectura, um dos meus professores recordou uma expressão de um seu velho mestre¹:

«A arquitectura é a última das profissões verdadeiramente humanistas».

A arquitectura é a última das actividades em que o artístico e o científico, o material e o metafísico, o psicológico e o social, permanecem ainda inscindivelmente ligados. E em que continua a ser necessário ao fazedor da arquitectura o domínio operativo de todas estas dimensões da vida, o conhecimento da realidade inteira. A arquitectura é o modo de agir e pensar em que continua a ser necessária aquela síntese activa de saber – como tensão entre o real e o pessoal – que só se realiza numa verdadeira humanidade.

Eu nunca esqueci essa frase e, no tempo, ela tornou-se o motor do meu trabalho de investigação.

Esta dissertação é, outra vez, uma tentativa para verificar essa frase: para dela adquirir mais aguda consciência e para lhe conferir mais carne.

¹ Foi o meu antigo professor, o arquitecto Luís Afonso que no ano lectivo 1988/1989 me transmitiu esta frase, cuja autoria atribuí ao Professor Antero Ferreira.

Agradecimentos

Os meus agradecimentos vão em primeiro lugar para quem me orientou neste trabalho: a Professora Isabel Abranches de Meneses (catedrática jubilada da Faculdade de Arquitectura da U.T.L) e a Professora Maria Antonietta Crippa (professora associada da Faculdade de Arquitectura do Politécnico de Milão). A ambas sou devedor dum atento acompanhamento e duma correcção efectiva, que nunca deixou de respeitar a minha liberdade, nem de reclamar minha maturidade intelectual.

Devo depois agradecer ao Professor José Duarte Gorjão Jorge, responsável pela Secção a que pertenço na Faculdade de Arquitectura, e com quem confrontei, longa e frequentemente, as descobertas que ia fazendo ao longo da minha investigação. Grato lhe fico pela disponibilidade, pelo apoio, e pelas perspicazes chamadas de atenção, que sempre teve para comigo, muito para além do que a sua responsabilidade institucional determinava.

São ainda devedores de um especial agradecimento os professores de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa Mário Jorge de Carvalho, Nuno Ferro, Filomena Molder e Pedro Paixão, de quem fui aluno, e que sempre se disponibilizaram para me orientar por entre alguns aspectos conceptuais, afins ao território da arquitectura, que senti necessidade de conhecer. (Especial agradecimento me merece o primeiro destes professores pela penosa tarefa, a que gentilmente acedeu e que cumpriu com minúcia, de rever e discutir comigo alguns dos capítulos desta dissertação.)

Agradeço depois aos meus amigos pelo apoio prestado e pelo encorajamento – especialmente à Dra. Maria Teresa Marques (que realizou a atenta revisão do texto), ao Dr. Filipe Fernandes (pelo apoio no arranjo gráfico), aos Drs. Luís Rosário e Mafalda Oliveira (que me auxiliaram na recolha de material relativo à doença de Alzheimer), à Professora Dra. Maria do Rosário Lupi Bello e à Dra. Inês Tomé pelo esclarecimento de várias questões semânticas.

Agradeço encarecidamente à minha mulher e aos meus filhos pelo apoio inabalável e pela paciência inesgotável que tiveram para com as minhas longas ausências e a pouca disponibilidade afectiva – o seu sacrifício e abnegação ultrapassa qualquer possibilidade de ressarcimento futuro. Agradeço ao meu pai a tarefa da organização gráfica do texto. Agradeço aos meus irmãos o apoio prestado: à minha irmã, a Dra. Maria Abreu, a revisão das provas; ao meu irmão, o Dr. Tiago Abreu, o auxílio nas tarefas informáticas.

Agradeço aos muitos que de algum modo prestaram a sua colaboração à minha investigação (de tantos que foram não os poderei recordar a todos – que me perdoem os que não são nomeados): ao Professor Alexandre Alves Costa (da Faculdade de Arquitectura do Porto), ao Professor António Mendes Pedro e à Dra. Olga Branco (do ISPA), ao Professor Luís Soczka, ao Professor Virgolino Jorge; aos professores da Faculdade de Arquitectura com quem mais directamente discuti os assuntos da tese, especialmente os meus colegas de Departamento e Secção (particularmente à professora Marieta Dá Mesquita, que frequentemente me orientou em pesquisas de teor histórico). Não posso esquecer o apoio prestado pelos funcionários da Faculdade de Arquitectura, nomeadamente ao Sr. José Gonçalves e ao restante pessoal do Centro Editorial, que trataram da impressão e encadernação dos exemplares da dissertação.

Quero também agradecer, e faço-o reconhecidamente, aos meus alunos, com quem, no diálogo das aulas e atendimentos, ao longo de vários anos, foi emergindo o conteúdo desta dissertação.

Finalmente uma palavra de agradecimento à instituição onde me acolho – a Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa – aos seus dirigentes e funcionários: pela compreensão que sempre manifestaram pelas exigências das minhas tarefas de investigação.

A todos, um sentido obrigado.

INTRODUÇÃO

«Os architectos que procuraram adquirir destreza manual sem estudo teórico não puderam alcançar o lugar e a autoridade que correspondem ao seu trabalho, enquanto os que só dominam a teoria [...] perseguem uma sombra e não uma obra. Mas os que conhecem ambas as coisas, como armados de todas as armas, realizam o seu objectivo [...]»

Vitrúvio: *De Architectura*. Liv. I, 1, 2.

Imaginemos que, num futuro mais ou menos remoto, alguém se propunha comprar os Jerónimos e a Torre de Belém...

Consideremos, antes de descartarmos liminar e patrioticamente esta hipótese, que a soma proposta era substancial – de tal modo substancial que, pelos actuais valores de mercado, os Jerónimos seriam uma simbólica contrapartida. Era, de facto, uma tal quantidade de dinheiro que, nas mãos de uma entidade pública, poderia resolver a maior parte dos problemas da cidade, da região, eventualmente, até do país: os bairros de lata, os problemas de trânsito, o desemprego, os ordenados (que aumentariam, para se colocarem ao nível dos da União Europeia), etc. Poder-se-ia inclusivamente considerar que quem fazia essa oferta era um benemérito, um filantropo afeiçoado a Lisboa e aos portugueses, e que, cheio de boas intenções, lhes queria dar, finalmente, aquela condição de que os achava merecedores, por direito histórico e qualidades de carácter: os Jerónimos e a Torre de Belém seriam apenas um pequeno “token” que este filantropo queria guardar para si e estimar à sua maneira – era sua intenção aí morar.

Queria este filantropo dar àqueles monumentos a dignidade formal que ele achava ser-lhes devida. Ele apreciava especialmente aquela zona de Belém – as qualidades paisagísticas daquele delicioso namoro com o Tejo – e queria guardá-la para si, fechá-la ao público, viver nela como num jardim secreto e idílico; iria modificar o território e os seus monumentos conforme melhor o sentisse, para neles mais intensamente habitar: porventura transformando estes em ruínas verdadeiras, porque se sabia que as apreciava profundamente, seguramente adaptando-os às mais modernas funções culturais e confortos domésticos (de qualquer dos modos, não estava descartada a hipótese de alterações substanciais, que mudariam consideravelmente a face que então ostentavam a

paisagem e os monumentos – era este um não pequeno óbice ao negócio).

Consideremos que, entretanto, a mentalidade dos portugueses tinha evoluído (no mesmo sentido que se experimenta hoje, mas mais amplamente) e que alguma remanescente consideração pela história, pela cultura que unifica um povo, se tinha desvanecido quase por completo. A sociedade tinha-se multiculturalizado, as pessoas tinham-se tornado por um lado mais práticas e por outro mais espirituais, mas a relação com o património, quando dele se não auferiam contrapartidas directas – boas pousadas, receitas de turismo, etc. – tinha-se, aparentemente, elidido quase em absoluto, sobrevivendo apenas, em alguns pequenos nichos de população, episódicos gestos de admiração e contemplação dos monumentos.

Suponho que para a maioria dos que hoje consideram a hipótese aqui descrita – de venda dos Jerónimos e da Torre de Belém – ela se apresentará com as cores de um pesadelo gótico. Mas, havendo destituído o problema de qualquer objecção prática evidente, que pudesse salvar estes monumentos desse aniquilamento programado – porquanto o dinheiro a todas compensaria sobre-abundantemente –, que razões socialmente consistentes se poderiam invocar para os salvar? Esta situação levantar-nos-ia profundos problemas de consciência e colocar-nos-ia em sérios trabalhos para tomar uma decisão informada. Ainda que alguns se inclinasse para a preservação do monumento a todo o custo, faltar-lhes-iam argumentos sólidos com que pudessem advogar a sua posição junto dos mais cépticos. Ainda que nos outros todas as razões objectivas impusessem a venda como resposta apropriada, permanecia um sentimento de desconforto, perante a perspectiva de não mais poderem – eles e os seus filhos – calcorrear as vetustas lajes de Santa Maria de Belém, de não mais poderem levar os amigos estrangeiros a maravilharem-se perante as antigas glórias de um povo que era o seu; de, num episódico («ainda que improvável») momento de melancolia pessoal, não poderem recompor-se à sombra daquelas misteriosas emanções de acolhedora metafísica.

A questão prendia-se portanto com a determinação do valor do objecto, mas do seu valor existencial, da sua utilidade à vida: serão os Jerónimos dispensáveis se todos os problemas práticos da vida (dinheiro, saúde...) estiverem resolvidos?; ou terão eles um tal papel na minha existência pessoal, uma tal repercussão humana, que torne preferível o sacrifício de arcar com todos esses problemas práticos, a ver sacrificada a minha possibilidade de convivência com os monumentos...?!

A nossa dissertação enfrenta-se com este problema – problema em que os Jerónimos e a Torre de Belém figuram evidentemente por antonomásia, querendo com eles representar todas as arquitecturas com

valor monumental (e mais à frente explicaremos o motivo da preferência por este termo, em vez de ‘património’).

Hoje a argumentação determinante face aos monumentos tem um carácter eminentemente economicista e, apenas se, na balança de trocas, o saldo for favorável à salvaguarda do monumento, se aceita a sua preservação. Mas, em contradição com esta mentalidade, emerge progressiva e consolidadamente um importante e descomprometido interesse pelos monumentos – a que o crescente número de iniciativas e intervenções de preservação do património pretende desajeitadamente corresponder; uma tendência de que não se consegue determinar com precisão as causas reais, mas que se constata em abundância (o florescente fenómeno do turismo de habitação – porquanto demonstra uma indefectível preferência pela arquitectura antiga ou tradicional, em si mesma –, é um índice sensível deste interesse).

Estamos pois colocados perante a dificuldade de não nos acharmos apetrechados para lidar com uma situação socialmente muito expressiva. Nenhuma contrariedade maior adviria daí, caso essa insuficiência de razões (ou a aparente suficiência de razões economicistas) não contaminasse perniciosamente as intervenções de recuperação do património²: é amplo hoje o espectro de intervenções em que se procura fazer coincidir modernas funcionalidades de recreio e lazer com arquitecturas de valor monumental; como as origens dos lucros das modernas funcionalidades são evidentes e as do monumento não, a pré-existência sofre formidáveis atropelos, resultando num travestimento de si própria que rapidamente sucumbe ao devir das modas estéticas. Aquele surdo e potente impulso, dos indivíduos e das sociedades – o desejo de uma relação mais próxima e mais íntima com as arquitecturas do passado – é assim, insidiosamente, amordaçado.

É esta uma dificuldade que, sublinhe-se bem, não pretendemos aqui resolver cabalmente (sugeriremos uma resposta para o enigma que apresentamos, apenas nas últimas linhas da Conclusão, num contexto que é adventício de futuras investigações e portanto já exterior à tese defendida). Parece-nos, no entanto, importante suscitar este problema, nos seus tons mais negros, para depois começar – pacientemente, humildemente, mas com persistência e tenacidade – a tentar encontrar para ele respostas substantivas. É nesta perspectiva – de princípio de

² Veja-se o que diz a este respeito o professor Virgolino Jorge: «*Importa sublinhar que o recente “fenómeno” das pousadas revelou-se, de modo genérico, e em termos de perda da integridade arquitectónica, muito mais degradador de substância histórica e deformador do equilíbrio tipológico-construtivo dos monumentos, do que estas reutilizações [refere-se às reutilizações como «casernas, hospitais, escolas, museus, repartições públicas ou... fábricas»]* (Virgolino Ferreira Jorge – *Conservação do Património e Igreja* in Separata do «Boletim Cultural» da Assembleia distrital de Lisboa, série IV, n.º 94, 1.º tomo 2000/02; Lisboa: 2000; p. 16.

tentativa de uma resposta, para um problema que é culturalmente fundamental e premente – que se inscreve a nossa dissertação.

1. Objectivos da dissertação.

A dissertação que aqui apresentamos tem por objectivo o fornecimento do instrumental necessário à averiguação do conteúdo mnemónico de uma pré-existência arquitectónica, de tal modo que os conhecimentos reunidos mediante a aplicação deste instrumental sejam úteis, quer à fruição do monumento pelos seus habitantes e visitantes, quer a uma intervenção arquitectónica que saiba preservar a identidade e valor do monumento. Pretendemos tão-somente indicar um processo que, em situações configuradas por uma relação vivencial ou formativa com uma pré-existência arquitectónica, nos proporcione determinantes quanto ao destino a dar-lhe e estratégias quanto ao modo de a preservar; uma metodologia que possa averiguar a repercussão humana do monumento, caracterizando o seu valor existencial, indicando, por um lado, a necessidade que o Homem tem dele e, por outro, os aspectos da forma física da arquitectura onde se deposita esse valor (aqueles aspectos que devem merecer maior atenção e respeito durante a intervenção arquitectónica).

Estas são as preocupações que norteiam esta dissertação, mas ela começa um passo atrás.

2. Antecedentes da dissertação.

A actual dissertação vem na sequência da nossa Tese de Mestrado – *Os Palácios da Memória - percurso crítico sobre o Restauro da Arquitectura* – defendida em 1997. Nela examinámos o processo de formação de uma Teoria da Arquitectura sobre pré-existências arquitectónicas, desde a Antiguidade até ao século XIX, inclusivamente. Nela, mediante um processo histórico de investigação, procurámos descobrir a trama que fundamenta o pensamento contemporâneo acerca das operações de arquitectura sobre pré-existências arquitectónicas. Ela configura, portanto, o âmbito teórico de onde parte a actual dissertação (conquanto esta tenda, depois, a extravasá-lo).

3. Método da dissertação

Pareceu-nos relevante reexaminar o mesmo problema que abordámos na Tese de Mestrado, agora já não segundo um método histórico mas segundo um método lógico ou racional – essa é a tarefa que encetamos com esta dissertação.

O método histórico (no sentido original do termo) coleciona séries de dados sem necessariamente explicitar as razões dos factos que se sucedem diacronicamente. Caso se não execute uma operação crítica sobre essas séries de dados, que evidencie o nexó entre eles, ficará por perceber a lógica da sua sucessão. O conhecimento assim reunido não nos permitirá prever os acontecimentos futuros e não será operativo na acção sobre a realidade.

O método lógico ou racional tende a considerar o problema de modo sincrónico e procura determinar as razões que estão por detrás de um acontecimento ou de uma sequência de acontecimentos. Percebendo a regra desses acontecimentos ou da sua sucessão, o método lógico-racional pode antecipá-los, permitindo que nos inscrevamos conscientemente na sua sucessão e que a favoreçamos ou contrariemos eficazmente, caso assim o julguemos humanamente necessário.

Outra das características decisivas do método que seguimos é o seu (tendencial) realismo. Se os produtos do método histórico carecem por vezes de lógica interna, os produtos do método lógico-racional sofrem pelo contrário da tendência para se afastarem da realidade. É frequente o produto do método lógico-racional ser uma construção de tal modo abstracta que a sua operatividade na acção real e prática é muito escassa. O realismo do método que seguimos manifesta-se na constante verificação da compatibilidade entre as interpretações teóricas que são propostas, como explicativas dos acontecimentos analisados, e a acção prática sobre o real. (Algumas vezes as razões fornecidas poderão sofrer de menos lógica ou de menor evidência racional, porque as explicações racionais que foram encontradas e que satisfaziam o desejo intelectual de lógica apodíctica, não correspondiam aos fenómenos que se constataavam na realidade; nessas circunstâncias preferimos trocar essa apodicticidade inexequível pelas determinações da experiência – que reconhece a reiteração de uma mesma ocorrência em condições semelhantes, com a consciência da sua incapacidade de dar para esse fenómeno uma explicação suficiente.)

Das anteriores considerações metodológicas resulta uma estrutura de dissertação peculiar. Não fosse pela desproporção mental entre os autores correlacionados, poder-se-ia dizer que a nossa dissertação se desenvolve segundo uma metodologia kierkegaardiana. Não podendo esta dissertação aspirar à formulação de qualquer sistema, ela escuda-se atrás da metodologia quase anárquica do autor de *Temor e Tremor*: ela

procura progredir através da “realização”³ de problemas – da tomada de consciência aguda de obstáculos à vida real –, só descansando na verificação da pertinência das soluções encontradas a essa mesma realidade da vida. A nossa tese não se constrói ao ar livre a partir de uma estrutura clara. A sua construção é subterrânea: ela *perfura*, segundo um caminho que se quer linear e com um destino preciso, conquanto, por vezes, a inconsistência do terreno requeira substanciais injeções de matéria, antes da constituição da superfície do caminho, e, de outras vezes, a dureza do terreno seja tal, que obriga a desvios importantes.

Este é portanto o método desta dissertação. Quanto ao seu desenvolvimento...

4. Apresentação da dissertação

A dissertação que aqui se oferece é composta por duas secções, distribuídas por dois volumes: a Secção Teórica, correspondente ao primeiro volume, e a Secção Prática, correspondente ao segundo volume.

4.1. Secção Prática

A Secção Prática é constituída pelas “leituras de arquitectura”⁴, por nós realizadas, e divide-se em três partes, correspondentes às três obras estudadas: a primeira parte trata a Torre de Belém, a segunda, o

³ Usamos a palavra ‘realização’ no duplo sentido de ‘reificação’ e ‘tomada de consciência’.

⁴ “Leitura” é um termo cunhado por Renato Bonelli, que o preferia quando se tratava de definir o conteúdo e/ou o processo de compreensão de uma obra de arquitectura. Este termo é depois extensamente aplicado por Sandro Benedetti, que foi assistente de Bonelli. (Vejam-se quanto à aplicação do termo, os textos de Benedetti referenciados no subcapítulo, *Antecedentes*; quanto à genealogia do termo veja-se Sandro Benedetti – «*La comprensione dell’architettura*» in *L’architettura dell’Arcadia nel Setecento Romano*. Strumenti 16 S.S.S.R.M. (Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti), Università degli studi di Roma “La Sapienza”, Roma: Bonsignori Editore, 1997; pp. 105-109. (Primeira publicação em AA.VV – *L’insegnamento della storia della architettura*, Atti del Seminario (Roma, 1993), Cento di Studi per la Storia della architettura, Roma 1994, pp. 62-67 e 201, com o título «*La Storia dell’architettura nelle scuole di specializzazione*»), p. 106.

Com ‘leitura’ pretendemos significar algo mais do que um complexo de sensações desencadeada pela obra de arquitectura, ou do que a interpretação positivista desta. O conceito de ‘leitura’ pressupõe uma articulação densa entre o pessoal e o objectivo, realizada de uma forma que seja intersubjectivamente acessível.

Convento e Basílica da Estrela, e a terceira, o Mosteiro de Santa Maria do Bouro.

Os exercícios de “leitura da arquitectura” apresentados na Secção Prática põem a manifesto a metodologia que é descrita na Secção Teórica. Apesar da Secção Prática ocupar agora um lugar complementar na economia da dissertação – como manancial de onde são retirados os exemplos que ilustram as considerações feitas na Secção Teórica – ela foi contudo a primeira a ser realizada; e foi a partir dos casos estudados que se abstraiu aquilo que denominámos depois ‘Processo de Leitura da arquitectura’ (cuja descrição constitui o corpo da Secção Teórica).

O primeiro caso de estudo – a Torre de Belém – concentra-se na questão do *sentido* (aquilo que definimos como a participação da obra no Eu). Aí procurámos demonstrar como, mesmo uma obra já muito investigada – de um ponto de vista documental e filológico – está muitas vezes carente de um olhar que lhe revele o significado e lhe desoculte a utilidade existencial.

O segundo caso – O Convento e Basílica da Estrela – é o mais extenso e detalhado: aquele onde o Processo de Leitura foi mais finamente seguido e portanto aquele que melhor o demonstra.

O terceiro caso – Santa Maria do Bouro – ilustra a aplicação do Processo de Leitura a uma obra de arquitectura sobre pré-existências. Manifesta também a capacidade, que esta metodologia tem, de fornecer indicações seguras para uma operação de arquitectura sobre pré-existências (ou para a crítica a uma operação já realizada).

Qualquer destas três “leituras” está dividida em quatro capítulos que espelham a estrutura do Processo: um capítulo em que se analisa a *forma*, outro em que se analisa a *história*, o terceiro sobre o *sentido* ou significado da obra (que constitui o vértice da Leitura), e um quarto capítulo, sobre as deduções que se podem realizar a respeito de uma eventual (ou já executada) intervenção arquitectónica sobre a pré-existência.

Embora na Secção Teórica tivéssemos tentado demonstrar a razoabilidade da metodologia do Processo de Leitura, os resultados obtidos pelos exercícios de “leitura”, que informam a Secção Prática, constituem o penhor mais seguro da validade dessa metodologia.

4.2. Secção Teórica

A Secção Teórica desta dissertação é composta por duas partes. Na primeira realiza-se uma problematização (enquanto consideração atenta de incongruências, na sua forma aguda) do âmbito cultural constituído pelas obras de arquitectura dignas de salvaguarda (ou monumentos) e pelos processos arquitectónicos que se executam sobre essas obras (ou

restauração). Dessa problematização será deduzida uma hipótese metodológica de solução para os problemas encontrados. Essa hipótese é configurada por dois processos heurísticos. Na segunda parte realiza-se a descrição e articulação do primeiro desses processos heurísticos.

Parte-se, na Primeira Parte, de uma consideração avulsa dos problemas da arquitectura sobre pré-existências, que se sintetiza progressivamente (segundo uma metodologia que tínhamos já aplicado na nossa Tese de Mestrado) em torno de três perguntas nucleares: porquê, o quê e como restaurar. Uma vez que essas perguntas são consideradas na sua ocorrência particular, relativa a uma obra concreta, mais importante que responder-lhes globalmente (caso fosse possível) é definir a estratégia para a sua resolução. Concluímos que uma estratégia composta por duas linhas metodológicas poderá responder àquelas perguntas. A primeira linha metodológica é a estruturação de um processo de “leitura” da obra de arquitectura, que evidencie os valores existenciais desta e no-la permita identificar na sua natureza, individualidade e insubstituibilidade. Um tal ‘processo de leitura’ permite congregiar uma série de conhecimentos, relativos à obra em análise, onde campeiam os factores determinantes para a sua conservação. A segunda linha metodológica, para a resposta às três perguntas, é uma criteriologia das qualidades essenciais da arquitectura, que nos permita apontar ou reconhecer os objectos que são e os que não são arquitectura, e discernir os aspectos de um objecto arquitectónico nos quais está deposta essa arquitecturalidade.

A Segunda Parte da Secção Teórica desta dissertação desenvolve a primeira linha metodológica de resolução das questões nucleares da problemática do monumento e do restauro: o Processo de Leitura da arquitectura. Anote-se contudo que o processo de problematização, desenvolvido na Primeira Parte, tinha demonstrado que muitas das questões pertencentes ao âmbito estrito da conservação e do restauro dos monumentos terão a sua resposta em níveis essenciais da arquitectura e da cultura em geral. Ficará por isso definido que o território de análise (e, por consequência, provavelmente também o território de validade das soluções encontradas) extravasaria a circunscrição disciplinar da teoria do restauro arquitectónico.

O Primeiro Capítulo da Segunda Parte da Secção Teórica procura responder circunstanciadamente à questão da necessidade de um Processo de Leitura, no confronto com uma obra de arquitectura. Antes, na Primeira Parte, fora demonstrada a necessidade do Processo de Leitura em função da actividade do restauro; aqui procura provar-se a necessidade da “leitura” do ponto de vista da correspondência à natureza do próprio objecto. Este capítulo analisa, portanto, diversas modalidades de relação de uma pessoa com uma obra de arquitectura, tentando

identificar aquela que melhor corresponde, simultaneamente, à natureza do objecto e à do sujeito. Este capítulo conclui pela exigência da “leitura”, para que haja efectiva compreensão da obra de arquitectura.

O Segundo Capítulo da Segunda Parte da Secção Teórica é aquele em que é apresentado o Processo de Leitura, nos seus princípios, nos seus fins e nos seus meios (o mesmo Processo que teve a sua aplicação nos casos tratados na Secção Prática). O Processo de Leitura é definido para duas populações de utilizadores: o indivíduo comum que aborda a obra de arquitectura procurando tão-somente que ela manifeste a correspondência que promete e que a torna útil à vida real; e o profissional do restauro, que requer um instrumento que lhe permita determinar quais os objectos e quais os aspectos de um objecto que devem ser conservados. Para cada uma destas populações são indicados os objectivos que se pretendem atingir, e que orientam as fases iniciais da “leitura”; e os produtos, cuja presença nos indica sensivelmente que a leitura foi completada. São, depois, também indicados os âmbitos de recolha de material, os mecanismos do seu processamento e as próprias características que esses materiais devem apresentar. Acabamos com a indicação da atitude que deve presidir à totalidade da tarefa da “leitura”, que, por seu turno, define o tipo de relação entre a pessoa e o monumento onde efectivamente se cumpre a “leitura”: no reconhecimento de que a obra é largamente diferente-de-mim e profundamente para-mim.

Não realizámos a Terceira Parte da Secção Teórica da dissertação (que corresponderia ao desenvolvimento da segunda linha metodológica de resolução das questões nucleares da problemática do monumento e do restauro), em que se trataria de definir a ontologia da obra arquitectónica, procurando critérios que permitissem identificá-la. Embora nos pareça ser esta tarefa absolutamente impreterível e não tendo nós conhecimento de que ela tenha sido sistematicamente realizada, seria uma tarefa cuja complexidade ultrapassaria as possibilidades de que dispúnhamos para a realização desta dissertação e que estenderia a nossa dissertação para além de uma dimensão aceitável. (Um esboço dessa criteriologia teve contudo que ser desenhado, de modo a determinar, com um mínimo de precisão, os Objectivos da “leitura”. Nesse capítulo são definidas as modalidades de correspondência que a obra oferece ao sujeito, que tornam possível o seu reconhecimento como arquitectura e monumento, o que, por agora, nos parece coincidir com a ontologia da arquitectura.)

Não existem propriamente conclusões nesta dissertação, salvo as que se retiram da Primeira Parte – quando concluímos acerca da resolução metodológica do problema do restauro arquitectónico – e no Primeiro Capítulo da Segunda Parte – onde se indica a modalidade de

relação adequada ao objecto arquitectónico. Mais do que um percurso de investigação ou de demonstração, esta dissertação é, no seu corpo central (como atrás dissemos), um processo descritivo, ilustrativo e justificativo de uma metodologia de relação com os monumentos, que se verifica corresponder solidamente às exigências dos que nela participam – conforme temos vindo a constatar pela sua aplicação, em trabalhos próprios e de alunos, há já algum tempo. O que se tenta realizar no corpo central desta dissertação é a consolidação racional das perspectivas empíricas a que vínhamos dando uso na “leitura” da obra arquitectónica. Assim, aquilo que principalmente buscamos nas conclusões da tese é a demonstração da latitude de aplicação do Processo de Leitura, no campo da disciplina da Arquitectura (de modo a garantir uma mais ampla base de sustentação teórica). Em última análise – pela compreensão dos aspectos constitutivos do monumento que a leitura desoculta – a nossa dissertação pretende contribuir para a tomada de consciência do valor da arquitectura do passado: para a pessoa, para a sociedade e para a Arquitectura contemporânea.

Primeira Parte

O PROBLEMA DO MONUMENTO E DO RESTAURO

I. PROBLEMATA*

Preocupações e problemas do restauro da arquitectura

Devem-se defender as obras de arquitectura do passado? Se sim, quais, de que modo e porquê?

Porque é que devemos preservar a arquitectura do passado, que falta nos faz, que necessidade temos dela; que princípio ético determina a sua preservação?

Que valor têm as arquitecturas existentes para mim, o que é que me dizem – consigo percebê-lo, consigo explicitá-lo? Sentiria alguma mágoa, perderia alguma coisa, algo de mim dolorosamente se arrancaria se esta ou aquela arquitectura desaparecessem: as casas da rua da minha infância, o monumento que sobrepuja a cidade...?! Como me afectaria psicologicamente a sua ausência? Que efeito teria nas inter-relações dos membros dos vários grupos sociais que com ela contactavam, a falta dessa arquitectura desaparecida? Um mundo de arquitectura sempre

⁵ Chamamos a atenção para a variação da ortografia de alguns vocábulos recorrentes – Arquitectura, Restauro, etc. –, escrevendo neste texto esses vocábulos com maiúsculas ou minúsculas, conforme as situações.

A regra usada é a regra comum da ortografia da língua portuguesa: quando usamos a palavra como substantivo próprio escrevemos com maiúscula, quando a usamos como substantivo comum escrevemos com minúscula.

Importa, contudo, notar os significados diferentes que damos a estas palavras quando as consideramos como substantivos próprios ou substantivos comuns.

Em geral consideramos substantivo comum quando nos referimos às acções ou aos objectos que são produtos dessas acções; e consideramos substantivo próprio quando nos referimos ao corpo de cultura e/ou de conhecimento que sustenta essas acções e a leitura dos objectos seus produtos.

Assim, no que concerne, por exemplo, à ‘arquitectura’, quando escrevemos essa palavra com minúscula, referimo-nos ao acto de fazer arquitectura ou ao objecto ou objectos resultantes desse acto (neste sentido usamos por vezes ‘arquitecturas’, com minúscula e no plural); quando escrevemos essa palavra com maiúscula, referimo-nos basicamente à disciplina arquitectónica, ao seu corpo de conhecimento, ao seu domínio cultural.

O mesmo no que diz respeito ao termo ‘restauro’: por ‘restauro’ entendemos o acto praticado sobre um objecto ou o produto desse acto, e poderemos usar esse termo no plural (restauros) referindo quer um número plural de acções realizadas, quer os produtos dessas acções; por ‘Restauro’ queremos significar a disciplina ou o corpo de conhecimento correlativo às acções e aos objectos.

Poderemos eventualmente usar desta mesma variação ortográfica, com o mesmo sentido, para outros vocábulos.

nova, um mundo só de arquitectura moderna, seria, de algum modo, prejudicial?

Mas ainda que consideremos ser correcto defender a sobrevivência da arquitectura antiga, como discernir quais os objectos a que garantir a subsistência e quais aqueles a deixar cair no olvido, na ruína – e aqueles para que se aceita o completo desaparecimento, ao serem integralmente substituídos? Não é evidentemente possível preservar toda a arquitectura. E, ainda que o fosse, seria isso um bem?

Porquê preferir uma arquitectura a outra – sabendo aliás que isso condena inexoravelmente a segunda? Por razões de antiguidade? E se a mais recente for mais bonita?! Por razões de beleza? E se a mais feia for mais rica em história?! Por razões de economia? E se aquela que implicar maiores custos directos de conservação e manutenção for aquela cujo desaparecimento mais repercussões negativas tem, social e culturalmente?! Por razões culturais? Mas temos a certeza de que os factores que hoje justificam a preferência por uma arquitectura em desfavor de outra serão aprovados pelos nossos descendentes?!

E, ainda antes de escolher os objectos dignos de preservação – é claro o âmbito de onde os devo recolher, aonde os devo procurar? O conjunto de elementos a partir dos quais realizar a selecção dos objectos a que garantir a sobrevivência é fácil de circunscrever – ou seja (e considerando que esta análise se circunscreve ao âmbito da Arquitectura), é evidente o discernimento entre o que é e o que não é arquitectura, é simples fixar os parâmetros objectivos (prescindindo para já de abordar as questões de valor) do que é ou não é arquitectura?! Será uma questão de escala: um pelourinho ou uma estrada não são arquitectura?! Será uma questão de material: um jardim não é arquitectura?! Será uma questão de espaço interno: um menir, numa charneca, não é arquitectura?! Será uma questão de espaço urbano: uma paisagem agricultada (as encostas de socacos do Douro), não é arquitectura?! É uma questão de arquitecto: as construções populares, sem autor, ou com vários autores, não são arquitectura?! É uma questão de perenidade: os abrigos sazonais efémeros, não são arquitectura?! Então, tudo é arquitectura?! Se assim fosse, de que nos serviria essa categoria, e como destringar a função e a necessidade social e cultural dos seus operadores perante outros operadores sociais?

Depois – tendo sido determinados os objectos que é necessário que sobrevivam –, será indiferente a modalidade da conservação?

O que é que significa conservar: é só garantir a subsistência da matéria, ou só garantir a subsistência da forma? Será mais do que garantir a subsistência de ambas? E será necessária a subsistência total e completa desses dois aspectos? Será necessário um uso; será irrelevante esse uso?

Em caso de conflito – que nos parece inevitável – entre a forma e a matéria da obra antiga e o uso contemporâneo, como agir, como determinar as partes a conservar e aquelas que deverão ser substituídas? Será necessário haver uma compatibilidade entre as partes novas e as antigas – com que critérios se verifica essa compatibilidade? Em função de quê é que podemos determinar a compatibilidade do uso; e a compatibilidade da forma nova com a antiga? É preciso que haja unidade entre os materiais e formas antigos e os materiais e formas novos? Sob que égide se realizaria a introdução dos materiais e formas novos nos seus homólogos antigos: sob a égide da obra antiga ou sob a égide de uma intenção moderna? Se se prefere a primeira instância, como se faz para determinar o espírito da obra antiga? Mas, se se realiza a operação de reabilitação segundo o espírito da obra antiga, qual o lugar do autor contemporâneo e o espaço para o seu talento pessoal; e onde se situam a cultura e sociedade contemporâneas? Ou seja, para se respeitar a obra antiga será necessário fazer um “pastiche”, desrespeitador do espírito contemporâneo? Mas, se se prefere valorizar a contemporaneidade e o acto criativo do autor moderno, será possível a sobrevivência integral do espírito da obra antiga? E se a obra antiga deixa de algum modo de ser o que é, em si mesma, pela acção da operação contemporânea, não terá sido usurpado o princípio que determinou a sua preservação, não foi desrespeitada a vontade democrática dos que decidiram pela necessidade da subsistência daquela arquitectura, pela sua não-substituição por outra moderna?!

RISCO DA NÃO-RESPOSTA AOS PROBLEMAS TEÓRICOS DO RESTAURO

Estes e muitos outros problemas povoam o mundo que se convencionou chamar da Conservação e do Restauro. Para singrar neste mundo, contribuindo favoravelmente, ainda que com humildade, para o cumprimento dos objectivos que requereram a sua própria constituição, é imperativo enfrentar e responder a estes problemas.

É verdade que assim colocados, “em magote”, é muito complicado responder-lhes e que nas circunstâncias concretas, caso a caso, todos estes nós se parecem desatar com maior facilidade. Mas também é verdade que a ausência de pensamento teórico sobre este problema – a ausência de razões imanentes ao tema da conservação e restauro – vulnerabiliza e enevoa as tomadas de decisão concretas em favor do património perante razões que não são mais importantes mas que, porque são aparentemente mais objectivas e estão mais divulgadas, recolhem maiores consensos na mentalidade dominante: razões de custo (ou invectivas da avareza e estreiteza de vistas dos proprietários), razões de eficiência de construção (ou invectivas da preguiça e tecnocracia dos construtores), razões de sinceridade, liberdade e contemporaneidade

expressivas (ou invectivas da soberba e dos maneirismos do arquitecto); razões de resposta às exigências do mercado (ou invectivas de sedução sensual e superficial dos clientes).

Prescindir de responder a estes problemas implica decidir por vaguear às cegas, sem rumo e sem destino – confiando eventualmente na enigmática boa estrela do talento pessoal –, sofrendo, sem âncora, os sucessivos contra-sensos e aporias desta intricada problemática, que anulam qualquer hipótese de uma acção arquitectónica culturalmente responsável e historicamente profícua; implica, de facto, abandonar a arquitectura do passado às investidas torpes de uma mundaneidade burguesa e filisteia, que a toma pelo seu lucro mais imediato, mas não por aquilo que ela é e em que efectivamente poderia ser útil; que a manipula e usurpa egoistamente, prescindindo do seu potencial essencial, privando-a do seu real valor, significado e utilidade psicológicos, sociais, culturais, em suma, da sua ampla e profunda conveniência humana: empobrecendo assim a sua própria vida.

II. SÍNTESE DO PROBLEMA

Cremos ser possível ordenar toda esta problemática segundo três categorias. Consideradas do ponto de vista da acção arquitectónica sobre pré-existências – a que convencionámos chamar restauro⁶ – estas três categorias surgiriam como resposta a três perguntas que poderíamos formular do seguinte modo: o que restaurar?, como restaurar?, porquê restaurar?⁷.

1. O que restaurar?

A resposta à primeira pergunta – *o que restaurar?* – define o conjunto das coisas merecedoras de preservação, o colectivo a que vulgarmente se chama “património”, os elementos por vezes identificados como “monumentos” ou “bens culturais”. (Preferiremos quase sempre nesta dissertação o termo ‘monumento’ porque nos parece ser o mais próprio para os objectos por ele referidos – trata-se de facto de objectos da memória, arquitecturas destinadas a preservar a Memória. Os outros termos – Património e Bem Cultural – contêm uma conotação economicista que os torna permeáveis a aplicações demagógicas, em que o conteúdo de valor dos objectos assim nomeados, tende a ser reduzido à possibilidade do lucro monetário que deles se pode auferir.⁸)

⁶ Foi Guglielmo de Angelis d'Ossat que propôs esta compreensão abrangente do termo restauro, tradução que liberta este termo de determinações conceptuais *a priori* – razão pela qual o adoptámos (já desde 1996, em que usámos este termo com esta significação na nossa tese de mestrado). Ver Guglielmo de Angelis d'Ossat – «Restauro: Architettura sulle preesistenze diversamente valutate nel tempo». In *Palladio* n.º2. Roma: Luca Editore, 1978, pp. 53 e ss. e Pedro Marques de Abreu – *Palácios da Memória*. (tese de mestrado F.A.U.T.L., 1997), pp. 75-76.

⁷ Estas perguntas foram por nós utilizadas pela primeira vez como instrumento de sistematização da problemática do restauro em *Os Palácios da Memória*, op. cit.

⁸ A questão da propriedade dos termos dos objectos e das acções do restauro foi por nós desenvolvida em *Os Palácios da Memória*. Op. cit.: *Léxico da memória*, pp. 73-87.

1.1. Âmbito da Pergunta

A resposta a esta pergunta compreende duas dimensões. Uma, preliminar à acção arquitectónica (em sentido estrito), concerne a eleição dos objectos arquitectónicos que compõe o conjunto do Património e que virão posteriormente a ser intervencionados, no sentido de garantir a sua sobrevivência.

A segunda dimensão – que constitui a primeira fase de uma acção de restauro – diz respeito ao reconhecimento dos aspectos do objecto (para o qual se determinou a necessidade de sobrevivência) nos quais reside principalmente a qualidade (ou qualidades) pelas quais o objecto foi achado digno de preservação. No caso da Torre de Belém, por exemplo, a sua analogia formal com uma caravela requer a preservação de uma circunscrição de mar, e a analogia com uma torre de menagem requer a sua dominância sobre a paisagem envolvente e portanto a limitação da construção em altura na vizinhança (ver análise do caso da Torre de Belém, *Secção Prática, I Parte*). No caso da Basílica da Estrela é o aspecto flamejante e pulsante do exterior e o ambiente ternamente tépido do interior que espelha a figuração do seu orago: o Coração de Jesus (ver análise do caso do Convento e Basílica da Estrela, *Secção Prática, II Parte*). São esses aspectos que devem absolutamente ser defendidos durante a operação de conservação. São esses aspectos que a operação de restauro deve desvelar, iluminar e projectar para a cultura contemporânea.

1.2. Aspectos a valorizar no juízo de preservação

Os aspectos que tornam a obra passível de um juízo de preservação são de dois tipos. Serve-nos como introdução a alusão que a eles faz Borges, que com esses aspectos insistentemente se debate, no comentário a um célebre fragmento de Heraclito⁹:

*Somos o tempo. Somos a famosa
parábola de Heraclito, o Obscuro.
Somos a água, não diamante duro,
a que se perde, não a que repousa.
[...]
Somos o rio vão, predestinado
rumo ao seu mar. De sombra está cercado.
Tudo nos diz adeus, tudo nos deixa.
A memória não cunha moeda lesta.
E no entanto há algo que ainda resta*

⁹ Heraclito de Éfeso, fragmento 12: «Nous nous baignons et nous ne nous baignons pas dans le même fleuve». In *Penseurs grecs avant Socrate* (tradução, introdução e notas de Jean Voilquin). Paris: Flammarion, 1964. p. 75.

*e no entanto há algo que se queixa.*¹⁰

E ainda, num poema de paradoxal título – *O fazedor*:

*Somos o rio que invocaste, Heraclito.
Somos o tempo. O seu curso intangível
Arrasta consigo leões, montanhas,
Chorado amor, a cinza do prazer,
Insidiosa esperança interminável,
Grandes nomes de impérios que são pó,
[...]
Auroras e poentes e crepúsculos,
Ecos, ressaca, areia líquen, sonhos.
Eu não sou mais que essas vãs imagens
Que o acaso baralha, o tédio diz.
Com elas, mesmo cego e alquebrado,
Hei-de talhar o verso incorruptível
E (é meu dever) salvar-me.*¹¹

Ou nestoutro – *Correr ou ser* –, cuja vibração quase ansiosa tão bem exprime a insuportabilidade da absoluta transitoriedade do Eu e das coisas:

*[...]
Serei eu só também aquela série
De brancos dias e de negras noites
Que amaram, que cantaram ou que leram,
Que passaram plo medo ou pela esperança
Ou haverá um outro, um eu secreto
Cuja ilusória imagem já desfeita,
Interroguei no ansioso espelho?
Do outro lado da morte talvez saiba
Se fui uma palavra ou fui alguém.*¹²

O rio é a água que passa e nunca a mesma água passa duas vezes. Como pode ser então o mesmo rio? O aforismo de Heraclito e as dramatizações existenciais que dele nos dá Borges, salientam essa confrontação – tão central no Restauo – entre a permanência e a transitoriedade, entre a identidade e a metamorfose.

Nos monumentos existem aqueles aspectos que definem a identidade da obra, que determinam o seu carácter, a sua essência e, portanto, a sua qualidade imutável (eterna) dentro do devir do tempo. E aqueles que, pelo contrário, na sua sucessão descrevem os factos relevantes da vida daquela arquitectura. Se os primeiros lhe concedem aquela apresentação pela qual o monumento pode ser reconhecido como

¹⁰ Jorge Luís Borges – «São os rios» in *Os Conjurados* (in *Obras Completas III*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1989, p. 488)

¹¹ Jorge Luís Borges – «O fazedor» in *A Cifra* (in *Obras Completas III*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1989, p. 325)

¹² Jorge Luís Borges – «Correr ou ser» in *A Cifra* (in *Obras Completas III*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1989, p. 338)

o mesmo ao longo do tempo – contribuindo assim para a concessão de estabilidade ao mundo, tão necessária à estabilidade psicológica das pessoas¹³ – dos segundos, com frequência, não obstante as alterações que introduzem na forma original, podemos auferir a experiência de um enriquecimento, porque por eles os aspectos essenciais se vão desenrolando gradualmente, desvelando; porque esses aspectos como que constroem uma série de pontes pelas quais é veiculada, com acrescentada intensidade, o significado essencial.

A carência de determinação dos primeiros aspectos leva a que a obra antiga venha, durante a intervenção nova, a perder a sua identidade e, por consequência, sucessivamente, a sua unidade e qualidade artística, tornando-se (na melhor hipótese) um agregado de partes com valor documental mas desprovido da qualidade apelativa inerente à artisticidade da obra de arquitectura.

A carência da determinação dos segundos aspectos, não sendo um obstáculo à sobrevivência do carácter da obra, priva-a da sua história e por consequência da sua vida, colocando a obra num momento fora do tempo e por isso numa situação de muito difícil acesso pela pessoa que dela tenta fazer experiência.

É por esta razão que experimentamos diante de uma reprodução uma certa insuficiência – alguma incorrespondência. Não porque nela – pressupondo a perfeição da cópia – haja alguma falha formal que ofenda o seu valor artístico, mas porque nela não transparece a vida e o tempo que, dando à obra de arte uma origem e uma história, a enriquecem, inclusivamente ao nível da percepção¹⁴ (ver à frente, página 44 uma análise mais detalhada da questão da *reprodução*).

Qualquer destes dois tipos de aspectos é objectivado nas características físicas da arquitectura: texturas, materiais, cores, luz, proporção, escala, etc.

¹³ Hannah Arendt – *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001; pp. 31, 120, 191, 207-208, 210.

¹⁴ Sobre a questão da riqueza perceptiva introduzida num monumento pelo passar do tempo, pela maneira como os “sinais do tempo” estimulam a apreensão e a compreensão de um monumento, é pertinente considerar aquilo a que Riegl chamou “valor de antiguidade”, a saber, «*la idea de tiempo transcurrido desde su surgimiento [do objecto com valor de antiguidade], que se revela palpablemente en las huellas que éste ha dejado.*» Veja-se Aloïs Riegl – *El culto moderno a los monumentos* (*Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*. Viena – Leipzig: Braumüller, 1903). Madrid: Visor, 1987; especialmente páginas 29-32 e 49 a 56, mas *passim*.

1.3. Problematização da pergunta

O problema da execução da resposta à pergunta *o que restaurar?* decorre de esta resposta não poder ser satisfatoriamente dada por categorias, em grandes grupos: pois ainda que o denominador desses grupos fosse definido com precisão e rigor – por exemplo “pelourinhos”, “castelos” ou “casas alentejanas tradicionais” –, o valor dentro desses mesmos grupos – ou seja, as qualidades pelas quais uma arquitectura merece ser preservada – poderiam ser muito heterogéneos. Ou poderia também acontecer que essas categorias não fossem determinantes de valor patrimonial, apesar de muitos dos seus elementos, por razões que não dependam da sua pertença a essa categoria, serem possuidores desse valor. Por exemplo: é provável que num castelo o seu valor provenha mais da sua situação na paisagem e dos acontecimentos históricos que ele testemunhou do que do facto de ser uma peça de arquitectura militar medieval (que é o que a categoria de “castelo” indica). Alargando esta categoria a “fortificações medievais”, por extensão da anterior, poder-se-iam vir a classificar objectos sem relevância paisagística nem densidade histórica que o justificassem. Assim, para realizar a eleição dos elementos dignos de pertencer ao conjunto dos monumentos, é necessário conhecer bem e particularmente os candidatos e estar na posse de critérios sólidos que permitam discernir, de entre o amplo grupo da totalidade das construções, aquelas que é necessário que subsistam.

1.4. Resolução da pergunta

A execução da resposta à pergunta *o que restaurar?* requer então, em qualquer das suas dimensões, dois tipos de instrumentos efectivamente operativos: um método de leitura da arquitectura e um corpo de critérios para a selecção.

O método de leitura serve para nos adentrarmos para além da aparência da obra e das primeiras impressões por ela suscitadas, de modo a recolher, identificar e explicitar as qualidades desta – passo necessariamente prévio a um juízo que se quer intersubjectivo. O método de leitura deve conseguir produzir observações precisas quanto à identidade da obra: quanto à sua especificidade essencial por confronto com outras, quanto às suas múltiplas qualidades ou características (formais e de conteúdo) e quanto à estrutura que ordena as características em função da essência num todo uno. Se não se satisfizerem estes requisitos não se poderá dizer da obra que foi compreendida (no que isso implica de reconhecimento de uma identidade que a define e individualiza relativamente a outras), nem

apreendida (no que isso implica de reconhecimento da multidão das suas características próprias), o que inviabiliza qualquer justa acção para com ela, porquanto não foi devidamente identificada.

O corpo de critérios serve de padrão no processo de determinação do valor da obra, e das razões, ou carência delas, para a sua preservação. Esse corpo de critérios é comparado com as especificidades e caracteres da obra, averiguados pelo método de leitura, de modo a que dessa comparação possa brotar um juízo sobre a necessidade social, cultural, humana, de subsistência dessa obra. Este corpo de critérios, previamente estabelecido, deve ter uma validade tendencialmente universal: deve ser tendencialmente activo sobre a totalidade das arquitecturas, do tempo presente, do passado e também do futuro, de modo a que se cumpra a necessária justiça que uma operação como esta, de selecção e eleição, exige.

A execução da resposta à pergunta *o que restaurar?* é assim operação de eminente carácter crítico, na medida em que nada *a priori* está objectivamente determinado – tudo está por descobrir. (O próprio corpo de critérios, que deve estar definido *a priori*, não pode incluir categorias objectuais, porque, como vimos, estas podem não ser directamente pertinentes à experiência de valor monumental; esse corpo de critérios tenderá a ser composto por superlativos da experiência de correspondência do meio-físico às exigências humanas globais – ver, mais à frente *porquê restaurar?*.) A operação de compreender e avaliar uma qualquer arquitectura não é nunca uma operação de resultado exacto, matemático. Sendo uma operação objectiva – enquanto toda ela propende e depende do objecto em análise – é também uma operação subjectiva – enquanto não pode prescindir de procurar verificar uma correspondência do objecto em análise ao sujeito que analisa (ainda que se procure que a definição desta correspondência seja o mais universal possível), correspondência sem a qual não existiria a possibilidade, pelas próprias qualidades intrínsecas do que é arquitectura, de um juízo de valor sobre a arquitectura.

Uma perspectiva dogmática e pré-conceptual do problema da leitura e selecção das arquitecturas ditas de valor patrimonial, deixaria de fora muitos elementos e incluiria inutilmente muitos outros, uma vez que o que se procura determinar, quando se pretende aferir o valor de uma obra de arquitectura, é a sua correspondência ao ser humano, a sua capacidade de satisfazer – e não apenas num enquadramento técnico. Há sempre, assim, no momento preliminar de análise de qualquer arquitectura, uma total indeterminação quanto ao sucesso da operação crítica, que nenhum factor objectivo – seja ele a qualidade a que nos habituou o autor, a dimensão ou a idade – pode, de facto, subverter. Só quando aceitamos submeter-nos à exigência de identificação profunda da

e com a arquitectura em análise, poderemos aspirar a determinar, com rigor e segurança, o valor dessa arquitectura e o seu direito ou não à subsistência.

1.5. Risco da não-resposta

O risco de prescindir de responder teoricamente à pergunta *o que restaurar?* – em qualquer dos seus dois âmbitos – é o da arbitrariedade que leva à perda: arbitrariedade na preferência de uma arquitectura em vez de outra, arbitrariedade na preferência de uma das partes ou características de uma arquitectura em vez de outras. Essa arbitrariedade leva à perda de aspectos culturais essenciais. Em Santa Maria do Bouro, por exemplo, a preferência pela qualidade tectónica da ruína, escolhendo valorizar sensualmente os materiais, resultou no menosprezo pela ordem, pela eutímia e pela contraposição à natureza que caracteriza os mosteiros cistercienses. Ganhou-se um extraordinário museu de texturas, mas a memória, activa e osmótica, daquele edifício cisterciense, tão estreitamente relacionado com a história política e cultural de Portugal, perdeu-se quase completamente (ver análise do caso de Santa Maria do Bouro, *Secção Prática, III Parte*). O risco de não responder teoricamente à pergunta *o que restaurar?* acaba por ser, então, o risco do desperdício, o risco de ser perdulário.

Se o exercício da preferência – que é evidentemente inevitável numa operação arquitectónica, porquanto esta pressupõe sempre um juízo – não for devidamente informado por razões intersubjectivas, a proposta cultural – que está subjacente ao acto de reconhecimento do papel relevante do objecto e da consignação ao ambiente social para a execução do seu potencial – não será entendida. Então ter-se-á votado uma parte da identidade cultural de uma sociedade ou civilização ao ostracismo (aquela parte que aquele objecto encarna), ao prescindir dos objectos nos quais este conteúdo cultural residia, preferindo outros, culturalmente inactivos; ou ter-se-á votado o próprio objecto ao esquecimento, ao prescindir das características que efectivamente veiculavam o seu potencial cultural, preferindo outras, culturalmente inactivas.

1.6. Nexos com a teoria da arquitectura

A pergunta *o que restaurar?* resolve-se pois, de um ponto de vista metodológico, mas não categoricamente, em dois vectores de acção: a estruturação de um método para a leitura e valoração dos objectos

arquitectónicos, e a aquisição de um conjunto de critérios que estabeleça as exigências (sobretudo as do foro antropológico e/ou existencial) a que o objecto deve corresponder para se poder admitir que dá um contributo, ou que tem uma função, patrimonial – e que, portanto, deve ser preservado.

Podemos supor que o conjunto de exigências existenciais a que um objecto deve corresponder para se poder admitir que tem função patrimonial, seja aquilo a que se chama *qualidade arquitectónica*, fazendo coincidir a categoria de *Património* com a categoria de *arquitectura* no seu mais elevado expoente. Esta presunção de coincidência encontra-se hoje aliás relativamente generalizada no discurso da Arquitectura sobre o património. Não pretendemos no entanto que, assim equacionado, o problema se considere resolvido, uma vez que assim não se determina a solução, tão-somente se a transporta de âmbito. Contudo, deste modo, o caminho para determinar *o que restaurar?* fica claramente apontado: o caminho para determinar *o que restaurar?* e aquilo de que é legítimo – psicológica, social e culturalmente falando – prescindir, é o do conhecimento, por um lado, das arquitecturas (dos próprios objectos arquitectónicos) e, por outro, da *arquitectura* enquanto tal, enquanto categoria – o conhecimento teórico da Arquitectura. (Que exista de facto uma correlação de semelhança entre qualidade arquitectónica e função patrimonial é algo que carece de demonstração; abordaremos este assunto mais à frente, página 59 e seguintes.)

A resposta à pergunta *o que restaurar?* parece-nos ser o ponto nodal de toda a problemática do restauro, quando este se considera a partir do campo da *praxis* arquitectónica, porquanto esta não comparece nunca como uma operação técnica, determinada por regras, mas sempre como uma operação poética, determinada pela identidade e valor do objecto a restaurar¹⁵. Reconhecer essa identidade e valor é, portanto, prioritário em qualquer acção sobre pré-existências.

As repercussões e a densidade desta pergunta, nos dois vectores em que se subsume (o do método de leitura e o do conjunto de critérios), requerem que estes sejam mais detalhadamente analisados futuramente. (Desenvolveremos o método de leitura na segunda parte desta secção do nosso trabalho. Embora a análise sobre o conjunto de critérios seja igualmente importante, não poderemos agora tratá-la sistematicamente, pelas razões invocadas anteriormente.)

¹⁵ Para a diferenciação entre operação técnica e operação poética veja-se, mais à frente (nota 57 e página 156)

2. Como restaurar?

2.1. Âmbito da pergunta

A resposta à pergunta *como restaurar?* trata das modalidades de acção sobre as pré-existências. É a pergunta que mais directamente trata a dimensão formativa do restauro – o seu gesto arquitectónico concreto – muito embora esta dimensão não possa desprezar aquela outra, crítica (cujo núcleo, como vimos, se situa na resposta à pergunta *o que restaurar?*).

As modalidades de acção sobre as pré-existências são denominadas (ainda que impropriamente) segundo uma grande parafernália de termos, entre os quais se contam ‘restauro’, ‘reabilitação’, ‘recuperação’, ‘conservação’, para lembrar apenas os mais comuns. Usamos, neste texto, o termo ‘restauro’ com o significado de toda e qualquer acção arquitectónica sobre uma pré-existência arquitectónica (ver nota 6). A acção que habitualmente em português se designa – impropriamente – por ‘restauro’ e que determina a reedificação de uma arquitectura de acordo com a sua presumida forma original (também impropriamente chamado “restauro estilístico” ou “restauro à Violet-le-Duc”) é apropriadamente designada por *repristino*: é este termo que indica precisamente a reposição em vigor de algo cuja eficácia primeira se havia degradado. Os outros termos, que também definem acções arquitectónicas sobre pré-existências, não são completamente sinónimos, possuindo cada um deles determinações processuais particulares. Por ‘renovação’ entende-se uma acção normalmente à escala urbana e que consente a demolição extensiva e a reconstrução *ex-novo*. ‘Conservação’, por seu turno, determina sobretudo uma acção puramente técnica sobre os materiais, visando a defesa da sua sobrevivência, mas sem preocupação quanto à identidade do sistema arquitectónico sobre o qual esses materiais estão montados. Os termos ‘recuperação’ e ‘reabilitação’ são aqueles que em Portugal têm uso mais frequente e são normalmente considerados como sinónimos. Têm por referente preferencial edifícios (a não ser quando se fala de recuperação ou reabilitação urbanas). Estes termos não consignam contudo nenhuma preocupação cultural: quando são aplicados a um objecto, o significado subjacente é o da preservação dos materiais (eventualmente também da forma) na máxima extensão possível, conquanto esta consinta a adaptação a um uso conspicuamente contemporâneo e tendencialmente lucrativo, sem que haja preocupações de maior quanto aos conteúdos históricos ou monumentais de que essa arquitectura pudesse ser veículo¹⁶.

¹⁶ Este assunto foi já por nós analisado, mais detalhadamente, em *Os Palácios da Memória*, op. cit., pp. 73-87.

A denominação das acções sobre pré-existências não é inocente. Ela determinará, às vezes subliminarmente, às vezes conscientemente, uma atitude mais ou menos cordial, uma finalidade sobretudo cultural ou sobretudo económica... Importa notar o risco da determinação da acção sobre a pré-existência *a priori* do conhecimento do objecto sobre o qual essa acção será executada.

Seria ridículo determinar que a Torre de Belém fosse ‘renovada’ – embora a manutenção da Torre de Belém seja custosa e a operação que maiores lucros gera ser, em princípio, a ‘renovação’ – pois isso implicaria uma substancial alteração desse monumento (senão mesmo a sua demolição) e a sua reutilização de uma maneira mais intensiva (e agressiva) que a actual. Esta hipótese é evidentemente inaceitável, porque as qualidades e especificidades do monumento em questão são sumamente conhecidas e imediatamente se verifica a inadequação de uma acção como a ‘renovação’ a um objecto deste tipo. Lamentavelmente, é contudo frequente o tipo de acção sobre uma pré-existência ser determinado antes do conhecimento circunstanciado da arquitectura dessa pré-existência

Se a atitude a tomar relativamente ao objecto for indicada antes do conhecimento detalhado deste (não tendo sido ainda cabalmente respondida a pergunta *o que restaurar?*), caímos no domínio do preconceito e a acção especificada arrisca-se a ser inapropriada ao objecto, invalidando, logo a princípio, a possibilidade de comunicação do conteúdo pelo qual o objecto foi achado digno de ser preservado. O tipo de acção deve ser determinado concretamente pelo objecto específico – a consciência deste princípio é importante, quer para os promotores económicos, quer para os arquitectos.

2.2. Problematização da pergunta

O problema levantado pela pergunta *como restaurar?* concentra-se na dialéctica entre a liberdade artística do autor do restauro – que emana, por inerência, da necessária artisticidade do acto, enquanto acto arquitectónico – e o respeito e obediência devido à pré-existência – sem os quais esta perderá o carácter pelo qual foi indigitada para ser conservada.

2.2.1. *Necessária artisticidade do restauro*

O acto do restauro não é um acto meramente técnico porque a sua finalidade não é meramente material e objectiva: a finalidade do acto de

restauro não é a mera conservação da matéria e da forma de um determinado artefacto.

Se assim fosse, uma simples reprodução – da matéria, da técnica construtiva, e da forma – corresponderia, provavelmente com maior economia, às exigências antropológicas que determinaram a preservação desse artefacto¹⁷. Sob essa ilusão foram no passado (mas também hoje, infelizmente) executados muitos pseudo-restauros – destruindo-se o original, ou partindo da sua absoluta ruína, e construindo-se uma réplica (quase) perfeita. Estes pseudo-restauros manifestaram em si mesmos a sua incapacidade de substituírem os originais: lembremos o acontecido em Varsóvia¹⁸, ou mais proximamente a Sé de Lisboa¹⁹, casos em que a impertinência da intenção reprodutiva é patente na actual experiência de frialdade.

Esta incapacidade fundamenta-se em dois tipos de razões. Em primeiro lugar, a reprodução do monumento é impossível porque o valor monumental do objecto não decorre só do gesto artístico primeiro com que foi concebido o objecto – gesto primeiro que, no que concerne à arquitectura pós-medieval, se imagina concentrado no projecto e, portanto, desprovido de matéria, abstracto e, por isso reprodutível, como uma ideia. O valor patrimonial depende também dos traços das sucessivas vicissitudes que o objecto sofreu e testemunhou.

Em segundo lugar, a reprodução de um monumento é impossível porque a própria artisticidade reside em aspectos minuciosos, que muitas vezes permanecem inapreendidos conscientemente, ou inexplicados (embora subliminarmente actuates). Ora se a leitura não consegue aprender a totalidade dos aspectos em acção – aspectos como a tonalidade e a textura da pedra, que às vezes são fruto mais da erosão do tempo do que da mão do artífice – como é que os poderá repetir?! Estes aspectos permanecerão, inevitavelmente, sem reprodução. (É por isso mais do que sábia a prudência por parte do restaurador, que evita o mais possível tocar no objecto sujeito à intervenção, que reduz a intervenção ao mínimo necessário, pois o mais pequeno gesto incauto pode deitar a perder a impressão global do todo.)

¹⁷ Acerca do mesmo assunto (reprodução dos monumentos) ver a menção feita neste texto na página 38.

¹⁸ Stanislaw Lorentz – *Il castello reale di Varsavia. L'opera e il contributo di artisti e architetti italiani nella sua storia*. Roma, Accademia Polacca delle scienze. Biblioteca e centro di studi a Roma, Fascicolo 52, 1972.

¹⁹ Maria João Baptista Neto – *A Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais e a Intervenção no Património Arquitectónico em Portugal (1929-1960)* – Dissertação de Doutoramento em História da Arte. Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 1995 (especialmente pp. 505-591). Veja-se também, da mesma autora: *O Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória de 1840 a 1900* – Dissertação de Mestrado em História da Arte. Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 1990.

O restauro tem por finalidade a propagação, na maior amplitude social possível, no presente e no futuro, do valor que foi reconhecido a um determinado objecto. O âmbito de execução dessa finalidade é, portanto, subjectivo – não reside no objecto –, embora essa finalidade se execute através de um meio objectual – mediante as repercussões sensoriais, sentimentais e racionais que o objecto provoca no sujeito. A dimensão formativa do restauro não pode, por isso, ser determinada segundo condicionantes meramente técnicas, sem a participação do Eu que lê, experimenta e, assim fazendo, dá real existência à arquitectura. A parte física, construída, da arquitectura, antes dessa leitura pelo Eu que a assimila a si, não é senão *possibilidade de arquitectura*, não é ainda realmente arquitectura (ou sê-lo-á eventualmente para outros, mas ainda não para este Eu), porque não é ainda relação: diante do friso do Partenon – como exemplificava Guardini – um burro passa e zurra²⁰. Só na relação objecto-sujeito se pode verificar se a correspondência que o objecto suscita no sujeito permite chamar a esse objecto ‘arquitectura’, e não apenas ‘construção’ (ver a este respeito mais à frente, página 57 e seguintes).

O restauro não é, por isso, muito diferente do vetusto gesto artístico de Cézanne, pintando a montanha de Sainte-Victoire, ou do de Caravaggio, interpretando a “Fuga para o Egipto”: quando o objecto ou o tema são extraídos da mole amorfa do “já sabido” mas irrelevante, e dispostos em lugar de destaque, enquanto participantes activos na existência dos que com eles co-habitam, projectados para o íntimo desses seres humanos, nos quais passam a constituir parte substancial. A diferença para o restauro está em que, nos vetustos gestos artísticos de Cézanne e Caravaggio, o modelo subsiste aquém e além da obra (ainda que de forma mais hipotética que real, pois não foi apreendido por nenhum sujeito) e, pelo contrário, no restauro, a obra artística recente

²⁰ A citação completa é a seguinte: «Il fregio del Partenone, per esempio, rappresenta la processione che durante la festa delle Panatenee conduceva all'Acropoli dove, nel tempio di Atena, se sarebbe offerto il solenne sacrificio. Che cosa c'è di reale in esso? La pietra in cui è scolpito, ma non le figure in sé. Queste non si trovano nello stesso ambito e spazio di quella, ossia nel museo, in questo o quel luogo, sotto una certa illuminazione; in verità esse erano un tempo nell'immaginazione dell'uomo che vi si accosta. Se ci si chiede dove siano state dopo la morte dell'artista e dove rimangano quando il visitatore non pensa più a esse, si può solo rispondere: in tal caso esse non “ci” sono assolutamente più, ma sussiste solo la loro possibilità. Ciò suona strano, ma è così. Le figure che l'opera dell'artista ha inteso rappresentare [...] sono in effetti tutte vive, respirano, si muovono lì, sono piene di attività e cariche di destino, mentre ciò che si trova dinanzi in modo tangibile, “reale”, sono solo pietre la cui superficie è stata modellata in un certo modo. Queste sono sempre qui; anche un animale che passa per la via le può urtare. Le figure invece si levano solo nello spirito dello spettatore che le contempla.» Romano Guardini – *L'opera d'arte*. Brescia: Morcelliana, 1998. (Primeira edição Tübingen, 1965.) Páginas 42-43.

sobrepõe-se, desvelando ou velando – conforme o sucesso ou insucesso da operação –, inapelavelmente, o próprio “modelo”. O gesto artístico do restauro requer, assim, uma iniciativa artística e um sujeito artístico que a execute.

Por aqui se determina também o duplo quadro de finalidades (que poderíamos chamar tópicas, devido à sua formulação concentrada) do restauro. Se é função decisiva do restauro – enquanto operação artística sobre uma obra de arte – *revelar* artisticamente esse anterior conteúdo artístico, é também sua função, (uma vez que se executa sobre a própria matéria cujo conteúdo quer revelar) *conservar*: ao executar-se sobre a própria matéria e forma da arquitectura cujo conteúdo deseja comunicar à cultura contemporânea, o restauro requer para si mesmo a prudência de alterar o menos possível o veículo da mensagem que pretende transmitir, além de pretender garantir a sobrevivência desse mesmo veículo. Por isso, a síntese que atribui ao restauro a dupla finalidade do *conservar* e do *revelar* nos parece muito apropriada²¹.

2.2.2. O restauro não deve ser acção inventiva.

A pergunta *como restaurar?* é pois uma pergunta sensível, porque a resposta a essa pergunta não pode ousar determinar a especificidade formativa de um restauro, o que, dada a sua condição de gesto necessariamente artístico que dificilmente convive com limitações formativas, seria moralmente inadmissível e factualmente inibidor, reduzindo o horizonte predestinado do gesto e não cumprindo a sua finalidade própria.

Mas o restauro também não pode ficar entregue à iniciativa indeterminada do restaurador-artista, como se este operasse sobre um território deserto de sentido, no qual pudesse projectar, sem receio de ofender, a sua individualidade pessoal. O entendimento do restauro como acção arquitectónica indistinta e indefinida, no qual o espírito de formatividade procede exclusivamente da intimidade do artista, é manifestamente nefasto, porquanto essa intimidade, que é alóctone em relação à pré-existência, se arrisca a sobrepor-se a esta, ocultando-a e agindo de maneira contraproducente à própria finalidade do restauro.

Enquanto gesto artístico, o restauro pode e, neste caso, deve, ser orientado no que concerne ao conteúdo. O artista não é,

²¹ Deve-se ao professor Sandro Benedetti a síntese nestes dois termos – conservar e revelar – das finalidades do restauro. Foi em conversa que esta “teoria” do restauro nos foi apresentada. Não podendo nós dela apresentar qualquer referência bibliográfica, não queríamos deixar de reconhecer o seu autor. (Ver também Pedro Abreu – *Palácios da Memória* op. cit. pp. 476-478.)

necessariamente – e, neste caso, não o é, forçosamente –, ponto germinal da intenção artística. O artista interpreta, tornando acessível, um determinado conteúdo cultural ou social, contribuindo deste modo para a sua compreensão e para que os seus contemporâneos e os vindouros tenham efectivo e existencial acesso a esse conteúdo.

Na tomada de conhecimento do objecto a figurar – que não na sua figuração – o artista pode ser ajudado; e é vantajoso que o seja, porque, se a ajuda for válida, a possibilidade de penetração na compreensão do objecto aumenta e, concomitantemente, aumenta a potencialidade da sua comunicação cultural: como aconteceu na arte sacra após o Concílio de Trento²².

Um claro exemplo da postura a que atrás aludimos é a intervenção de Borromini em São João de Latrão. São João de Latrão é uma das quatro basílicas mais importantes de Roma, importância que lhe advém quer da sua dimensão e magnificência, quer da sua fundação constantina. Aquando da intervenção borrominiana, motivada pelo jubileu de 1650, emergem duas correntes de opinião antitéticas quanto ao futuro da pré-existência: uma pretende um edifício novo que glorifique o pontificado vigente, a outra defende a preservação da estrutura primitiva.

O ambiente pós-conciliar, de que o papa Inocêncio X era empenhado arauto, terá um peso decisivo na opção pela atitude conservativa: as velhas estruturas adquirem, ao tempo, o valor de relíquias²³ e devem ser preservadas; a intervenção deverá ser conduzida de modo que «[...] *si mantenessero quell'antichi sacrali cementi nel suo essere [...], illuminando e assecondando il tutto con esattissima regola di perfetta architettura*»²⁴.

Borromini parece inicialmente contrafeito com esta decisão que aparentemente não permite a expressão total da sua criatividade, mas rapidamente haveria ultrapassado esse sentimento (assim o atesta o cuidadoso trabalho preliminar de levantamento desenhado da basílica antes da intervenção). No prazo de quatro anos de entrega sofrida²⁵,

²² Veja-se Sandro Benedetti – «L'architettura religiosa: i momenti del tridentino e del Vaticano II» in *Architettura Sacra Oggi* Roma: Gangemi Editore, 1995; pp. 47-53. E, do mesmo autor, *Fuori del Classicismo*. Roma: Bonsignori Editore, 1993, (especialmente o capítulo relativo ao tratado de Carlos Borromeo, pp. 105-131).

²³ P. Portoghesi (1984), *cit. in* Nullo Pirazzoli – *Teorie e Storia del Restauro*. Ravenna, Edizioni Essegi, 1994; p. 87.

²⁴ F. Martinelli – *Primo Trofeo della S.S. Croce eretto in Roma nella Via Lata da S. Pietro Apostolo*. Roma: 1655, pp. 131 e ss (Cit in Augusto Roca De Amicis – *L'opera di Borromini in San Giovanni in Laterano: Gli anni della Fabbrica (1646-1650)*. Università degli studi di Roma “La Sapienza”. Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici. Roma: Edizioni Librerie Dedalo, 1995, p. 37.)

²⁵ Virgilio Spada, o representante do Papa no empreendimento de S. João de Latrão (contemporâneo do empreendimento portanto) diz alegoricamente que Borromini teria “suado sangue” (cit. in Sandro Benedetti – Saggio introduttivo a Augusto Roca De Amicis: *L'opera di Borromini in San Giovanni in Lateran*. op. cit. p. 9.)

Borromini dará realização a uma das suas mais extraordinárias e aplaudidas obras: não só pela qualidade expressiva do resultado em si, mas pelo incremento que tal expressividade recebe da comunicação de uma experiência de continuidade – de *tradição viva* – desde os mais remotos tempos da cristandade; experiência que a obra recente consente aos seus usufruidores mediante a revificação de antigas estruturas num organismo novo. Da obra iniciada em 1647 resulta um espaço que “parafraseia”²⁶ a antiga arquitectura medieval ao modo contra-reformista: mantém a tipologia e alguns elementos como o tecto e o *ciborio*, altera o ritmo e a decoração de toda a caixa muraria dando à nave principal o carácter de “aula” (mais adequado às novas orientações litúrgicas) e reintroduz alguns elementos medievais na nova construção (por exemplo a imagem de Sérgio IV) como citações²⁷. Há, em suma, uma consideração séria da pré-existência, interpretada com liberdade e responsabilidade.

Contudo, os méritos de tal sucesso não se podem atribuir exclusivamente ao talento do arquitecto. Muita da repercussão existencial da obra se ficou a dever à sábia orientação do comitente (o Papa) e ao próximo e esclarecido acompanhamento do seu representante, Spada: «*Il Papa Pamphilj [Inocêncio X] avrebbe mostrato in San Giovanni come le esigenze della “restaurazione” potessero essere compatibili con la pietas per le antiche memorie, [...]»*²⁸.

Quando se trata de uma operação arquitectónica sobre uma pré-existência a que se reconheceu um valor tal que este determinou a decisão de ser conservado e preservado para o futuro, o conteúdo da acção formativa da operação arquitectónica está já definido, embora não esteja ainda explicitado. Ele reside naquele ante-facto e terá sido indicado, ainda que muitas vezes de forma incompleta ou simplesmente tácita, pelo desejo da sua propagação para o futuro. Ao arquitecto-restaurador compete tão-somente descobrir esses conteúdos, descobrir aonde é que eles se objectivam naquela forma arquitectónica, e clarificá-los, tornando-os legíveis pela sociedade sua contemporânea – é uma acção basicamente didáctica, educativa, não é uma acção criativa, no sentido vulgarizado pelo nosso tempo. É uma acção artística não como o músico que compõe, mas como o músico que interpreta: não como Mozart que compôs o “*Requiem*”, mas como Karajan que dela nos deu uma das mais belas interpretações (às vezes mesmo como Rachmaninoff,

²⁶ A. R. De Amicis – *L’opera di Borromini in San Giovanni in Laterano...* op. cit., p. 41.

²⁷ G. C. Argan (1955), cit. in N. Pirazzoli – *Teorie e Storia...* op. cit., p. 87.

²⁸ Augusto Roca De Amicis – *L’opera di Borromini in San Giovanni in Laterano: Gli anni della Fabbrica (1646-1650)*. Saggio introduttivo di Sandro Benedetti. Università degli studi di Roma “La Sapienza”. Dipartimento di Storia dell’Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici. Edizioni Librerie Dedalo, Roma, 1995, p. 17.

quando apreendeu e figurou as belíssimas vésperas que a tradição russa compôs)²⁹.

2.2.3. *Essência ética da pergunta como restaurar?*

Assim, uma vez determinados, num certo objecto arquitectónico, os conteúdos a preservar (veiculados por aspectos particulares da forma) – mediante a execução da leitura arquitectónica (consequência da resposta à pergunta *o que restaurar?*) – as únicas indicações metodológicas para a acção arquitectónica – dadas pela resposta à pergunta *como restaurar?* – são relativas à atitude: são de carácter comportamental ou ético, não são de carácter técnico.

O agente do restauro deve simplesmente ter consciência de que aquilo que motiva a sua acção é a constatação colectiva de um valor, ou valores, tidos como necessários para a contemporaneidade e para a posteridade, e residentes num artefacto arquitectónico. Por essa consciência ele obriga-se a respeitar e a tratar com cordialidade, quer os valores assim julgados pela comunidade – isto é, o conteúdo monumental –, quer a integridade do veículo artístico – isto é, a forma daquele monumento (que é o continente, o veículo de sentido, mediante o qual a contemporaneidade recebeu e pode acolher esses valores).

Este respeito e cordialidade não devem, contudo, ser interpretados apenas como meros aspectos de etiqueta arquitectónica na relação com as arquitecturas existentes – aspectos eventualmente carentes de sentido. A cordialidade é a condição de sobrevivência da artisticidade da pré-existência arquitectónica, enquanto ela não é coisa diferente da experiência poética que a arte – e a arquitectura – requerem para poderem existir. Literalmente, uma acção cordial é aquela que é feita segundo o coração. E é isso mesmo que a correcção na acção do restauro exige: o passar pelo coração do sujeito – pelo núcleo central da sua pessoa – e pelo coração do objecto – do núcleo central da obra enquanto objecto de arte e de história –, agindo depois segundo a *syn-pathia* que daí decorre. Garante-se assim que se realiza a experiência que é própria de um objecto artístico³⁰ (experiência de participação na vida pessoal e de revelação de sentido existencial) e que é própria daquele particular objecto artístico.

²⁹ Veja-se Mozart – *Requiem* (Filarmónica de Viena sob a direcção de Herbert von Karajan – Deutsche Grammophon, 459 137-2); e Rachmaninoff – *Vespers* (St. Petersburg Chamber Choir, direcção Nikolai Korniev – Philips Classics Productions, 442 44-2)

³⁰ Martin Heidegger – “...*Poetically man dwells...*” in *Poetry Language and Thought*. New York: Harper Collins, 2001; pp. 209-227.

O conhecimento profundo da pré-existência arquitectónica – dos sujeitos que nela participaram (tomando a iniciativa da sua edificação, projectando-a, construindo-a, habitando-a, alterando-a), da forma que ela usa para se nos comunicar, da sua identidade, do seu espírito –, o embater na sua presença imponente (imponência informada por uma investigação aturada), o encontro com a sua personalidade..., favorecerá indubitavelmente esse maior respeito e cordialidade exigidos, porquanto torna mais evidente a forma de a ela se adequar. Uma investigação histórico-crítica séria e apropriada ao objecto torna, por isso, mais difíceis eventuais displicências – normalmente fruto de desconhecimento – e torna mais culpados os excessos de expressão individualista do autor. Não se trata nunca de produzir obra nova – o acto seria homicida – mas de trazer à colação, de *revelar*, a antiga.

Poder-se-ia dizer então que única competência imprescindível ao arquitecto-restaurador é a humildade – por ela todas as outras virão a ser reconhecidas como necessárias e virão a ser procuradas –; e que as únicas atitudes que lhe são proibidas, pelo seu elevado grau de perniciosidade no confronto com a obra antiga, são o orgulho, a prepotência, a arrogância, a soberba demiúrgicas...

Contudo, dizer que a atitude moral a ter perante a pré-existência é a da *humildade* não resolve especificamente as múltiplas articulações do problema, pois o restauro contém situações de potencial conflito. Pode, por exemplo, acontecer que a intensidade artística inerente à intenção de revelar e contemporaneizar o conteúdo monumental entre em conflito com a submissão requerida pela personalidade artística pujante de uma determinada obra de arte, como a Torre de Belém ou os Jerónimos (embora o sentimento de que uma obra é muito expressiva seja normalmente sintoma do seu franco acolhimento pela mentalidade contemporânea). Qualificar como *humildade* a atitude adequada ao restauro sublinha, antes de mais, a necessária prevalência a dar ao objecto arquitectónico no acto do restauro, por contraponto à subjectividade do restaurador – também necessária, mas que nunca deverá ocupar uma posição dominante. Do objecto, pelo objecto, deverá ser o lema de todas as iniciativas da acção restaurativa. E do objecto naquilo que ele *é* – enquanto coisa (no sentido que lhe dá Heidegger³¹), como reunião de significado numa entidade material –, não naquilo que os usos ou aspectos que aparentam ser necessários à sua sobrevivência na contemporaneidade sugerem que ele seja. Sob outra perspectiva poderíamos traduzir esta *humildade* por simples objectividade ou literal realismo.

Ainda que tão restritamente limitada, a acção do arquitecto na operação de restauro não deixa de ser exigente e aliciante. É-lhe

³¹ Martin Heidegger – *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1991; pp. 13-19.

requerida grande perspicácia para identificar e compreender como foram formalizados os conteúdos que determinam as razões da vontade sócio-política-cultural de conservação daquela arquitectura. E é-lhe também requerida grande criatividade para desvelar à mentalidade contemporânea, de forma existencialmente operativa, esses mesmos conteúdos. (Nisto, aliás, não se distingue substancialmente dos seus homólogos anteriores ao século XX, em cujas práticas artísticas não era ao autor que competia a definição do tema sobre o qual se exprimia – ver atrás o exemplo de S. João do Latrão, página 48.)

2.3. Risco da não-resposta

O risco é o da oclusão de sentido: bloquear física ou perceptivamente (pela inversão da hierarquia da leitura, que é obrigada a concentrar-se no mais recente por ser o mais apelativo) o acesso aos lugares de residência dos valores que determinaram a preservação daquela arquitectura.

O risco de não responder à pergunta *como restaurar?*, naquilo que lhe é mais próprio (e que se concentra, como dissemos, na atitude moral diante da pré-existência a restaurar), é o risco da prepotência ou da displicência, e da perda que delas resulta. Achar moralmente aceitável e eticamente válido derramar-se, como autor, por sobre a pré-existência, não a reconhecendo na sua identidade e valor, leva, ainda que a qualidade estética da obra recente seja apreciável, à completa ruína semântica da pré-existência e, conseqüentemente, ao esvaziamento suicida da obra recente.

Uma das características da obra de arte, e da obra de arquitectura enquanto tal, é a sua unidade. O despeito pela necessidade de reconhecimento e reverência ao espírito da pré-existência – que permanece sempre, mesmo em estado de ruína, uma vez que despertou a vontade da sua preservação – produz, quando esse despeito é veiculado na intervenção de restauro, uma arquitectura bicéfala, com dupla personalidade, na qual emergem, conflituosamente, caoticamente, cacofonicamente, aspectos da pré-existência e da obra recente. Além de tornar inacessível a arquitectura antiga (que, note-se, os coevos do autor tinham identificado como merecedora de preservação), a própria obra nova reduz-se, na mais bem sucedida das hipóteses, a mero estímulo estético, apenas capaz de suscitar momentaneamente surpresa, fadada ao esquecimento – porque a unidade da obra foi corrompida. Em breve a surpresa se apagará e com ela o parco interesse que naquele aleijão bicéfalo sobrevivia. Resta apenas a matéria que, também em pouco

tempo, pela acção da natureza ou do homem, se desagregará, eventualmente entregue a outros usos. Então aquela arquitectura, cujo espírito suscitara comoção e devoção, ao ponto de para ela ter sido activamente desejada a imortalidade, já não existe. A cultura, a sociedade, a Humanidade, ficaram, assim, mais pobres. E, paradoxalmente, é à prepotência ou displicência daquele a quem a sociedade havia confiado a responsabilidade de salvar o monumento, que cabe autoria deste tenebroso feito.

2.4. Resolução da pergunta

O tópico central da questão *como restaurar?* é pois de âmbito ético. Não trataremos ulteriormente as articulações éticas da atitude que definimos como adequada, no confronto com pré-existências de valor monumental, e que denominámos *humildade* ou *cordialidade*, não porque não o consideremos importante – pelo contrário – mas porque para tal este não nos parece ser o lugar apropriado: a orientação que demos à nossa análise é de fundo epistemológico e não ético.

Do ponto de vista do conhecimento, que não do do comportamento, podemos, no entanto, notar que esta atitude se especifique em duas preocupações. A preocupação de conhecer a fundo o objecto para melhor a ele se adequar – no que coincide com a dimensão crítica do acto de restauro. E a preocupação de que a componente artística do restauro sirva o objecto arquitectónico e não o sujeito-arquitecto (dependa do primeiro, não do segundo) – no que coincide com a indicação do objectivo da dimensão formativa do restauro, enquanto é objectivo desta dimensão o *comboiar* eficazmente à plena experiência da pré-existência: experiência artística, histórica, cultural, em suma, arquitectónica.

A primeira preocupação concretiza-se processualmente na elaboração de um método (ou de simples tópicos de pesquisa) que nos ofereça alguma garantia de nos introduzir à real dimensão significativa do objecto em análise. E nisto coincide com um dos aspectos que havíamos atrás discorrido ser necessário à solução da pergunta *o que restaurar?*

A segunda preocupação não pode ter qualquer determinação além dela própria, se quisermos salvaguardar a liberdade formativa da componente artística do restauro, conforme argumentámos. A formalização do restauro não deverá ter, no que concerne à especificação da forma (que não à do conteúdo), outros vínculos senão os da própria artisticidade – se os tivesse reduzir-se-ia a um mero formar técnico, que lhe não seria próprio nem funcional. E, para essa artisticidade, não há qualquer outro esteio senão os da experiência e talento.

Desenvolvendo o problema *como restaurar?* constatamos pois que este se simplifica provisoriamente no mesmo estágio em que o havia feito o problema *o que restaurar?*, ou seja, tanto para saber o que restaurar como para saber como o fazer precisamos primeiro de ler a arquitectura, sabendo lê-la como ela própria quer. Esta segunda instância da questão será abordada na segunda parte deste trabalho.

2.5. Nexos com a teoria da arquitectura

Ter-se-á notado que mantivemos o âmbito de resolução da pergunta *como restaurar?* substancialmente arredado de qualquer teoria da arquitectura: não foi fortuito esse aspecto da nossa exposição – estamos convencidos que assim deve ser. Se damos ao gesto formativo do restauro a integral dignidade de gesto artístico, esse não pode ser limitado, no seu desenvolvimento intrínseco, por qualquer parâmetro teórico, por qualquer especificação da acção formativa com cariz especulativo (se se tivesse conhecido Van Gogh logo após este ter decidido dedicar-se à pintura, que sentido teria dizer-lhe: “pinta desta maneira, que o teu traço seja assim, usa predominantemente estas cores..., são estas as características da pintura deste tempo: o estilo da moda”...?!). Tal como atrás dissemos, os únicos limites pertinentes à formatividade do restauro – embora sumamente necessários – devem situar-se *exteriormente* ao gesto formativo em si mesmo: o gesto formativo radica-se plenamente a montante dele mesmo, na plenitude da identidade da arquitectura pré-existente; e o gesto formativo verifica-se a si próprio a jusante dele mesmo, testando o resultado a que chegou com a necessária cordialidade com a pré-existência que a operação cultural do restauro lhe impunha. Mas as estratégias internas do gesto formativo, as estratégias do seu desenvolvimento intermédio – o pensamento da forma, dos materiais, do estilo, da técnica construtiva...– devem permanecer integralmente livres: sob pena da atrofia do gesto artístico, incapacitante da função de facilitação da leitura da pré-existência, que é próprio do restauro, e salvo, claro está, se alguma das formatividades propostas for lesiva de alguma das múltiplas dimensões da pré-existência.

A comunicação que a pergunta *como restaurar?* estabelece com o corpo da disciplina da Arquitectura (descontando os aspectos puramente técnicos da construção) não acontece, pois, por via teórica, mas, quando muito, pela emulação dos mestres, em processos formativos passíveis do estabelecimento de analogias. (Ressalve-se contudo que, mesmo nesta via pedagógica, os parâmetros a montante (radicação na pré-existência) e a

jusante (cordialidade com a pré-existência) do processo formativo devem ser observados.)

Uma vez inequivocamente estabelecida essa proposição, não deixa, contudo, de ser possível localizar a formatividade do restauro num domínio tal, capaz de algum amparo e orientação para essa mesma formatividade.

É de facto na introdução, quase afectiva, aos aspectos conceptuais que residem na pré-existência, que se centra a qualidade artística de operação formativa do restauro. Há na arte como que uma coincidência total entre forma e conteúdo, de modo que um conteúdo só é eficazmente explicitado por uma forma peculiar, ficando dela quase indistinto, assumindo essa forma a qualidade de paradigma desse conteúdo. Não nos parece deslocado transpor esta compreensão da arte para o restauro, erigindo-a como critério de juízo da qualidade artística deste. Porque é por essa eficácia na tradução do conteúdo – ao ponto de o veículo ser indissociável da mensagem, ao ponto de serem participantes das funções um do outro – que se reconhece o necessário carácter artístico do restauro.

A operação arquitectónica do restauro deve, pois, saber dispor eficazmente os veículos formais de acesso ao conteúdo da obra. Mas para o fazer – uma vez que quer a obra pré-existente, quer a operação a desenvolver, quer o resultado esperado são arquitectónicos – é necessário que essa mesma operação conheça e domine os aspectos essenciais da disciplina arquitectónica. Evidentemente a aquisição e manipulação desses aspectos decorre, em muito, da prática adquirida e da criatividade pessoal, mas decorre também da capacidade de discernir se uma determinada forma construída comunica com o sujeito espectador e habitante da obra de um modo *intrinsecamente arquitectónico*.

A segunda preocupação decorrente da pergunta *como restaurar?* (preocupação de que a componente artística do restauro sirva o objecto arquitectónico e não o sujeito-arquitecto) recebe, por isso, um precioso auxílio da compreensão operativa dos aspectos identitários, ônticos, da arquitectura. É, por isso, especialmente útil para a resolução desta preocupação o mesmo vector de acção que já manifestou a sua operatividade na resolução da pergunta *o que restaurar?*, a saber, a construção de um corpo de critérios que permita discernir os aspectos do projecto de restauro (na antevisão da experiência da sua concretização em obra) que suscitem uma experiência de arquitectura que facilita o acesso à experiência arquitectónica da pré-existência. É, de facto, importante para a continuidade da experiência da obra de arquitectura que os instrumentos e veículos de revelação do conteúdo monumental sejam onticamente arquitectónicos – não sejam, por exemplo, instrumentos escultóricos ou cenográficos –, sob pena de desagregação

da unidade da obra e respectivas consequências (ver atrás, página 52). Este modo de solução colateral da segunda preocupação não é, contudo, específico do formar restaurativo, porquanto esta não é uma preocupação de natureza diferente da preocupação principal inerente a qualquer projecto de arquitectura, a saber, que o projectado venha a ser intrinsecamente arquitectura.

Em suma, ressalvas feitas, a resolução do problema *como restaurar?* aponta para os mesmos vectores de solução que foram encontrados ao desenvolver o problema *o que restaurar?*.

3. Porquê restaurar?

A resposta à pergunta *porquê restaurar?* aborda os fundamentos e as finalidades da acção de restauro, em si mesma. As respostas habituais a essa pergunta costumam invocar razões culturais, de Arte ou de História, razões sociais ou mesmo económicas.

Num trabalho anterior, em que analisámos a história do restauro³², pudemos apontar o conceito de Memória e os conceitos afins de História e tradição como fundamentais para a problemática do Restauro e Conservação dos Monumentos: seria sobre estes conceitos que se apoiaria o edifício teórico do Restauro e seriam portanto eles a fornecer a resposta à pergunta *porquê restaurar?*. A análise que agora encetámos segue outro método. Na perspectiva actual será necessário comprovar a validade desses conceitos como fundamentais para a problemática do Restauro. Essa comprovação não a tentaremos por agora, por não ser para já necessária, deixando, portanto, por agora a pergunta *porquê restaurar?* sem outra resposta para além daquela que o senso comum lhe costuma dar.

3.1. Problematização da pergunta

À primeira vista, *porquê restaurar?* não parece ser uma pergunta cuja resposta seja absolutamente necessária: quando ao arquitecto é entregue a tarefa de restaurar uma determinada arquitectura ele não interpela impertinentemente o cliente, perguntando-lhe “porquê?”; antes assente, reverente e diligentemente, ao programa que lhe é proposto – “afinal, desde que se faça bem – dir-se-ia –, não é preciso saber porquê”. É, além disso, uma pergunta cujo âmbito de resposta se situa num campo

³² Pedro Abreu – *Palácios da Memória* op. cit. *passim*.

exterior ao da *praxis* arquitectónica: é um problema que só longinquamente se liga à concreta acção de formar da arquitectura do restauro.

A resposta a esta pergunta parece, aliás, situar-se externamente ao próprio recinto teórico da arquitectura, pois requer uma resposta evidentemente pessoal, subjectiva, que parece não poder ser inscrita num determinado articulado disciplinar – neste caso, no da Arquitectura. É, contudo, por esta mesma razão, aquela pergunta em que mais pode participar o ente social normal, aquela que mais directamente interpela o cidadão comum (e o arquitecto enquanto tal). “Porque é que hei-de defender a sobrevivência daquela particular arquitectura, que falta me faz, que dano me causaria a sua perda?”, ou “o que é que perco se vender a casa da minha infância?” – são perguntas que, para serem respondidas, não requerem uma específica formação profissional, não requerem uma preparação específica num determinado campo social do agir. É paradoxal – e sintomático – que, sendo *porquê restaurar?* o problema que menos pertinente parece ser à concreta acção arquitectónica do restauro é também aquele que evidencia a ligação mais forte, mais vital e mais existencialmente operativa entre o Homem e o Restauro.

Cremos que a impertinência sentida relativamente ao problema *porquê restaurar?* se deva a um entendimento excessivamente técnico do que é a Arquitectura e, portanto, do que é o Restauro. Um entendimento em que a preocupação central é a de produzir, de gerar – correspondendo a exigências económicas, políticas ou outras – sem que nesse processo haja lugar para a participação do homem enquanto tal, do Eu em si mesmo e na sua responsabilidade para com os seus semelhantes.

A arquitectura – e portanto também o restauro – não existem neste âmbito técnico; eles não têm – tal como qualquer forma de Arte – uma existência isolada do Homem³³. Aquilo cuja aparência é semelhante à da arquitectura, mas cuja existência não requer a participação do Homem – no espanto, no gozo, na comoção, na habitação³⁴, – chama-se construção (ver página 46). A construção usa-se, manipula-se, mas acerca dela não brotam paixões, ela não penetra, como uma presença humana, no mundo existencial de quem com ela convive, não é assimilada por esse

³³ Recorde-se a reflexão a este respeito dos seguintes autores: Romano Guardini – *L'opera d'arte*, Brescia: Morceliana, 2003 (especialmente capítulo VII); Martin Heidegger – “...Poetically man dwells...” in *Poetry Language and Thought*, New York: Harper Collins, 2001 (passim) ; pp. 209-227 e, ainda, Martin Heidegger – *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1991 (especialmente páginas 11-40).

³⁴ Martin Heidegger – *Construir, Habitar, Pensar* [Bauen, Wohnen, Denken]. In Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Günther Neske, 1954, pp. 145-162. (Tradução do original alemão por Carlos Botelho – edição policopiada.)

como parte integrante de si; ela permanece fria e impassível, impenetrável a uma fecundação que a abraça e se aposse dela, que nela aniche a própria identidade de sujeito habitante – como acontece com a verdadeira arquitectura.

A arquitectura está, portanto, intimamente ligada à existência do Homem, existe em função dele, a sua razão de ser decorre dele, reside nele. Também assim é com o restauro – porquanto este, executando-se sobre a arquitectura e como arquitectura, lhe pertence. E, se quisermos conhecer os seus princípios, teremos, portanto, que os procurar numa visão antropológica³⁵ que releve a maneira como o homem se propaga e vive nos objectos a que chama seus³⁶. Se as disciplinas da arquitectura e do restauro radicam o seu ser na concepção que têm do Homem, elas não podem agir sem o conhecer. Assim, qualquer visão da Arquitectura, qualquer acção arquitectónica que prescinda, no seu próprio constituir-se, da correspondência ao Homem na sua globalidade – o que exige conhecê-lo e às suas exigências fundamentais – não é arquitectura, é, tão-somente, técnica construtiva.

Então, apesar do aparente absurdo processual, apesar de a resposta se colocar num âmbito exterior ao da arquitectura e do restauro, a pergunta *porquê restaurar?* é absolutamente imprescindível e totalmente operativa na *praxis* restaurativa: para saber *o que restaurar?* é preciso estar na posse dos critérios que permitam esse discernimento – esses critérios decorrem da compreensão da valência antropológica da arquitectura e do restauro e são fornecidos pela resposta à pergunta *porquê restaurar?*; para saber *como restaurar?* é preciso conhecer qual a finalidade dessa acção – essa finalidade decorre da compreensão da valência antropológica da

³⁵ Veja-se o que diz Maria Antonietta Crippa: «Creio que, exactamente na revelação, de alguma forma, do carácter concreto de tal «união» [refere-se à união entre Quasímodo e a Catedral, que Victor Hugo descreve no romance Notre Dame] seja reconhecível uma possibilidade de colher o *proprium* de uma arquitectura, ainda antes do que numa sua reconhecida «artisticidade», numa correspondência a valores de arte, de memória, de cultura em geral. Existe assim um núcleo duro de significação, perceptível como dado imediato de correspondência feliz entre o eu e o facto de arquitectura, em torno do qual cada um se move com a interpretação, mas que a precede e de que é a razão. Tal consistência do facto é verificável, mas não pertence ao universo da ciência e da experimentação. Se o que afirmo tem um sentido, como me parece, o engano, e muitos modos de engano em arquitectura, e a verdade e muitos modos da verdade em arquitectura, nascem a montante daquela, fora e além de, num horizonte especificamente antropológico, onde é questão de identidade cultural e de tradição.» (Maria Antonietta Crippa – «Boito e l'architettura dell'Italia Unita» in Camillo Boito - *Il nuovo e l'antico in Architettura*. Milano: Jaca Book, 1989, pp. xviii e xix, tradução nossa.)

³⁶ Veja-se, Hannah Arendt – *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001, passim; e, Emmanuel Levinas – *Totalidade e Infinito (A Morada)*. Lisboa: Edições 70, 1988; pp. 135-156.

arquitectura e do restauro e é dada pela resposta à pergunta *porquê restaurar?*

Sem a posse da resposta ao problema *porquê restaurar?* a acção restaurativa não tem destino: ela procede desastradamente, tacteando cegamente, incapaz de resistir às acções individualistas, motivadas por intenções egoístas, que não respondem às necessidades sociais e psicológicas que estão na origem do esforço de preservação da arquitectura do passado. Sem resposta à pergunta *porquê restaurar?* a eleição dos elementos pertencentes ao conjunto patrimonial, não tem critério – é arbitrária e movediça, vítima indefesa de iniciativas menos culturalmente responsáveis.

É, pois, a resposta à pergunta *porquê restaurar?* que define o que é o *restauro* (enquanto acção arquitectónica realizada sobre um monumento e tendente a valorizá-lo). É a resposta à pergunta *porquê restaurar?* que define o que é o *monumento* (enquanto objecto sobre o qual se executa a acção de restauro). E, porquanto o monumento pertence à categoria dos objectos de arquitectura e é, em certa medida, paradigma destes, e, porquanto a arquitectura sobre pré-existências pertence ao âmbito das operações de arquitectura e é, em certa medida, aquela em que mais claramente se pode constatar o seu sucesso ou insucesso (dada a evidência do confronto com a pré-existência), é a resposta à pergunta *porquê restaurar?* que, em certa medida, define o que é a própria arquitectura.

3.2. Nexos com a teoria da arquitectura

Uma construção, feita ou não por um arquitecto, mas realizada com a máxima perfeição e em tensão para corresponder às máximas exigências do que é ser arquitectura, pode, ou não, ser um monumento. Mas uma construção cuja experiência seja a de uma obra de arte é necessariamente também monumento, porque ser obra de arte implica a ocorrência de relações existenciais entre aquele objecto que suporta a artisticidade e um qualquer sujeito que a reconhece, tornando-se esse objecto participante existencial insubstituível na vida do sujeito (no sentido em que, se o seu lugar fosse ocupado por um objecto seu semelhante, o resultado não seria o mesmo) e, deste modo, monumento para ele³⁷.

Na construção com valor de obra de arte pode vir a adensar-se o valor existencial, através de várias experiências humanas decorrentes ou

³⁷ Romano Guardini – *L'opera d'arte*, Brescia: Morcelliana, 2003 (especialmente capítulo I) participação da obra de arte no sujeito.

interagentes com essa construção – intensificando-se assim e amplificando-se a sua acção de monumento.

A construção que não nasceu como obra de arte – que não contém artisticidade³⁸ – pode vir a acolher o valor de monumento: armazenando experiências humanas e delas se tornando símbolo – experiências que se tornam essenciais aos seres humanos que com essa construção conviveram e convivem, adquirindo essa construção, no decurso deste processo, o valor existencial que a qualifica como monumento.

Se se admitir, por definição, que uma obra, para ser obra de arquitectura, é sempre obra de arte, então uma obra de arquitectura é sempre monumento.

Mas a construção e mesmo o produto da acção dos arquitectos não é sempre arquitectura, porque a produção da arte não é o produto directo de uma acção realizada sobre um determinado material, ou com uma determinada técnica, ou com uma determinada função, ou quando é realizado por um determinado ente social. O valor de arte exige o reconhecimento por um sujeito (que pode ser o próprio autor da obra) do valor existencial dessa obra, da sua participação na vida do espírito de um determinado homem. A arquitectura não é, portanto, o produto da acção dos profissionais da arquitectura (dos arquitectos), mas daqueles que, vivenciando uma construção passível de habitação, nela identificam valor existencial, participação na vida espiritual do Eu: «*Corou, calou-se. Estava a pensar na sua bela casa de Azurara [...]. Nunca soubera como tudo isto era o miolo da sua própria alma!*»³⁹ – faz dizer Régio ao protagonista d'*A Velha Casa*. Também Eça de Queirós em *A Ilustre Casa de Ramires* cria na “velha torre” um símbolo físico de referência ideal onde a Memória da grandeza das gerações passadas, plasmada nas pedras, inspira as acções do presente (além de consubstanciar também uma identidade individual) – é pela relação com a “velha torre” (com tudo o que ela testemunhou e com tudo aquilo que simboliza dos seus antepassados) que a personalidade do protagonista desabrocha.

O primeiro a reconhecer esse valor na obra feita (ou a não o reconhecer porque ele efectivamente lá não está) é, indubitavelmente, o próprio autor. Mas isso não quer dizer que ele esteja na posse do método

³⁸ O termo *artisticidade* é por nós aqui usado no sentido de qualidade própria da arte. Não pretendemos aqui discutir o complexo conceito de Arte, apenas esclarecemos que o usamos num sentido semelhante àquele que lhe atribui Heidegger em *A Origem da obra de Arte*, a saber, a comunicação existencialmente operativa de uma verdade existencialmente operativa.

³⁹ José Régio – *A Velha Casa*. Vol.I - *Uma gota de sangue*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, p. 30.

para gerar obras com esse valor⁴⁰ – tão-somente que, tal como qualquer outro sujeito que se disponha a conhecer a obra, ele pode constatar, pela sua experiência da obra, a presença ou ausência desse valor; só porque o autor é o primeiro a ver a obra, é que pode ser o primeiro a emitir sobre ela o juízo de valor de arte⁴¹; a presença deste valor de arte tem sempre algo de inesperado, de surpresa, de milagre. Não sabemos ainda se o Gugenheim de Bilbao é ou não uma obra de arquitectura (e portanto uma obra de arte) – porque ainda lá não fomos e porque ainda não temos conhecimento de testemunhos que manifestem a participação existencial dessa construção na vida espiritual⁴² de um ser humano: não há ainda descrições acerca do “desocultar de verdade”⁴³ que ela tenha realizado, do espanto, da comoção e da alteração da consciência de si no mundo (em que aqueles sentimentos se transmutam e se efectivam) que sejam produto do encontro com essa obra; e dela Gehry ainda não disse, como Michelangelo sobre o seu Moisés: “Fala!”. (É contudo verdade que todas estas falhas podem ser atribuídas a preguiça crítica ou a simples falta de tempo para a constituição e tomada de consciência da acção existencial da obra, e não necessariamente à carência de valor de arte da mesma.)

Para que haja valor de arte ou valor monumental, basta que o objecto participe existencialmente na vida de um sujeito. Contudo, quanto maior for o número de sujeitos em cuja vida participa esta obra de arte ou monumento, maior (no sentido de mais amplo, de mais universal) será o seu valor. Pode, por isso, acontecer que aquilo que foi obra de arte ou monumento deixe de o ser com a cessação da vida daquele ou daqueles para quem tinha esse valor (ou a simples cessação da consciência de si naquele momento ou circunstância do sujeito em que participava esse valor do objecto). (E o próprio facto de uma

⁴⁰ Luigi Pareyson – *Estetica: Teoria della formatività*. (Primeira edição: 1955) Milano: Bompiani, 2002, pp. 70-71 – «Il tentare artistico non è privo di guida».

⁴¹ Luigi Pareyson – *Estetica: Teoria della formatività*. op. cit., pp. 65-75.

⁴² O conceito de vida espiritual – ou mais precisamente de “vida do espírito” –, no sentido que aqui usamos, é apresentado por Hannah Arendt em contra-posição com a expressão *Vita Activa*, na introdução de *A condição Humana* (pp. 19-29 especialmente). É depois reelaborado pela mesma autora na obra *The Life of the Mind*. (San Diego, New York: Harcourt, Inc., 1981). Com este mesmo sentido é extensivamente usada por Pareyson, enquanto reunião das actividades da mente (Luigi Pareyson – *Estetica: Teoria della formatività*. Milano: Bompiani, 2002; pp. 17-19 e 21-22). Bachelard estabelece uma pertinente separação entre “espírito” e “alma”, tratando da fenomenologia de ambas) (Gaston Bachelard – *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1984; p. 4.) Embora essa distinção pudesse aqui ter lugar, preferimos não a fazer, dada a complexidade da sua justificação lógica.

⁴³ Martin Heidegger – *A origem da obra de arte*. Op cit., *passim*, mas especialmente pp. 44-45 e 60.

determinada obra continuar a manter o seu valor (para outros) após a morte daqueles para quem originalmente era obra de arte ou monumento, é não só sinal de um valor humanamente profundo da obra, mas também da essencial semelhança daqueles que reconhecem valor à obra.)

Nas circunstâncias de cessação de valor de arte convirá prospectivar se o objecto poderá vir a readquirir essa participação na vida de sujeitos pósteros, o que implica verificar se a corrente de tradição⁴⁴ que veicula uma cultura activa e experienciada e que assim mantém a possibilidade de reconhecimento da possibilidade de participação existencial da obra no Eu, foi definitivamente cortada ou não. Quanto mais essencial for o valor veiculado, quanto mais constitutivo da vida espiritual do sujeito tiver sido o objecto, quanto mais profundamente tiver sido necessário – ou seja, quanto maior for a sua profundidade – maior é a possibilidade de sobrevivência e/ou re-emersão dessa corrente da tradição. É o que acontece por exemplo com a arquitectura egípcia que, embora decorra de uma cultura morta há milhares de anos, como veicula valores mais religiosos que históricos – valores por isso intimamente arreigados ao ser humano, valores que lhe são estruturais – mantém o seu valor de arte e de monumento e a sua participação existencial na vida dos sujeitos contemporâneos – o que se constata na universal comoção que se sente diante das pirâmides.

Assim, a resposta à pergunta *porquê restaurar?* tem também uma acção na definição do que é arquitectura: em primeiro lugar, *a posteriori*, porque fornece os critérios para a eleição, de entre os produtos da construção, daqueles que possuem qualidade artística para pertencerem à categoria da arquitectura; em segundo lugar, *a priori*, porque a conceptualização dos factores dessa qualidade artística, antes identificados na experiência das arquitecturas pré-existentes, será o necessário determinante das qualidades que é necessário que um objecto possua para pertencer à categoria da arquitectura. É esta conceptualização que determina o elenco dos factores da repercussão ideal de qualquer arquitectura ainda em projecto – o móbil da projectação; é esta conceptualização que constitui o conteúdo explicitável da didáctica da arquitectura.

⁴⁴ Liliana Grassi – *Sulla Tradizione* in *Storia e Cultura dei monumenti*. Milano: 1960; e T.S. Eliot – *A Tradição e o Talento individual*. In *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997; pp. 21-32.

3.3. Risco da não-resposta

O risco de não responder ao problema *porquê restaurar?* é por demais profundo e extenso para poder ser nomeado. Não ter respondido amplamente à pergunta *porquê restaurar?* – conforme ela o pedia – é, parece-nos, a fonte de todos os erros da arquitectura sobre pré-existências. Se é verdade o que atrás dissemos – como nos parece que é –, não responder à pergunta *porquê restaurar?* implica não só a desorientação absoluta quanto à selecção dos objectos a preservar e à modalidade de acção dessa preservação, mas também a edificação sobre pés-de-barro de todo o constructo teórico da Arquitectura. A resposta à pergunta *porquê restaurar?* é essencial – no duplo sentido de ser indispensável ao, e de ser estruturante do, Restauro Arquitectónico.

A resposta à pergunta *porquê restaurar?* não pode, no entanto, ser uma resposta fechada. A terceira pergunta – *porquê restaurar?* – não pode ser respondida de modo absoluto, nem sistemática ou dedutivamente: é uma pergunta que não pode ter uma resposta definitiva, pois novas razões e novas expressões de razões antigas estão sempre a aparecer. A resposta a esta pergunta depende sempre daquilo que se consegue perceber do que é o Homem e da amplitude e magnitude das suas exigências para poder ser e, portanto, viver, como Homem. E o Homem e as suas exigências permanecerão sempre, em última análise, um enigma.

Responder terminantemente ao problema *porquê restaurar?* seria então recusar à arquitectura a possibilidade de suscitar novas experiências ou a possibilidade de aprofundar as antigas. Seria taxonomizar e congelar, e seria, por isso, matar o que sempre de surpreendente, sempre capaz de suscitar espanto e comoção, uma determinada obra de arquitectura tem. A arte e a arquitectura, quer enquanto disciplinas, quer nas obras seus produtos, nunca poderão ser reduzidas a princípios abstractos – de teor filosófico, psicológico, sociológico, lógico ou outro. Se tal, por absurdo, pudesse vir a acontecer, essas disciplinas e as obras por elas produzidas, deixariam de ter razão para existir, uma vez que poderiam ser integralmente substituídas por outras obras (de carácter especulativo, neste caso). (E aqui se antecipa, assim, uma razão substancial do *porquê restaurar?* – uma obra reconhecida como obra de arte ou como monumento não é passível de substituição, em absoluto).

Não queremos com isto dizer que os esforços históricos e críticos tendentes à leitura das obras de arte e de arquitectura não sejam necessários, pois que, muito embora não podendo de modo algum pretender substituir a obra, eles introduzem-nos à sua experiência e são muitas vezes imprescindíveis para que se realize a passagem das obras do mundo exterior, frio e objectual, para o mundo interior do sujeito, onde têm forçosamente que residir também para cumprirem a sua existência

como a obras de arquitectura e de arte (cuja efectividade, como vimos, requer a participação no sujeito e portanto a inclusão delas nele).

Da irredutibilidade das obras de arquitectura e da indefinitividade da resposta ao problema *porquê restaurar?* não decorre contudo, como se poderia crer, o relativismo desta resposta e o consequente sem-sentido da formulação da pergunta. Ainda que não estejamos na posse da totalidade da resposta, conhecemos já, pelas experiências factuais, que a História do Restauro nos reporta, razões inverdadeiras ou insuficientes. São muitos e clamorosos os casos de depauperamento de humanidade consequentes a omissões de preservação do património arquitectónico. Lembremos, não como omissão de preservação mas como voluntária destruição, o sucedido à abadia de Cluny durante a Revolução Francesa⁴⁵: um dos mais preciosos exemplares do românico, um dos mais claros testemunhos da vida beneditina na Idade Média, usada como pedreira até o seu definitivo arrasamento. Embora a depredação de Cluny tenha sido legalmente sancionada, a insuficiência dessas razões está manifesta na penosa e irreversível carência que hoje sentimos quanto à experiência daquela arquitectura. Lembremos também a maligna perspicácia de Cromwell que em plena consciência da capacidade aglutinadora que o património monumental tem para um povo, levava consigo durante a invasão da Irlanda em 1650, uma equipa de demolidores, encarregada de destruir as coberturas das arquitecturas de referência após a conquista de um território, de modo a suprimir qualquer possibilidade de renascimento da nação irlandesa⁴⁶.

No nosso território e em data mais recente poder-se-ia recordar Paul: hoje um ilustre desconhecido do património português mas que em 1938 disputou com Monsanto o título da “aldeia mais portuguesa de Portugal”. A quem hoje lá for – que não possua essa informação – nunca lhe ocorreria como aquele desfigurado lugarejo (no concelho da Covilhã, Distrito de Castelo Branco) pudesse ter merecido tais epítetos. E quem se dispuser a um pouco de pesquisa, que possa confrontar o estado actual com o dos áureos idos da década de trinta, amargará a perda de

⁴⁵ Françoise Choay – *L'Allégorie du Patrimoine*. Paris: Éditions du Seuil, 1992 ; p. 84.

⁴⁶ Nicholas Canny – «Early Modern Ireland, c. 1500-1700» in *The Oxford Illustrated History of Ireland*. Oxford: Oxford University Press, 1996, pp. 145-148.

Se Ruskin tiver razão – e os indícios apontam nesse sentido – a preservação da identidade da Irlanda que possibilitou o seu ressurgimento ficar-se-á a dever à Poesia, esteio mais volátil da Memória, mas também mais difícil de controlar (embora não se possam considerar nulas de efeito as impressionantes ruínas que resistiram, não obstante a devastação cromeliana): «There are but two strong conquerors of the forgetfulness of men, Poetry and Architecture; and the latter in some sort includes the former, and is mightier in its reality.» (John Ruskin: *The Lamp of Memory*, § II in *The Seven Lamps of Architecture*. New York, Dover Editions, 1989, p.178)

uma das mais belas e nobres architecturas populares portuguesas⁴⁷. Por aqui percebemos o quanto a aniquilação do património construído implica o absoluto e definitivo obnubilamento de um concreto domínio de conhecimento e experiência humanas (o que torna até difícil o dar-mo-nos conta desse desaparecimento), embora seja difícil determinar *a priori* qual esse domínio de humanidade que reside no monumento.

A mais flagrante destas ocorrências é a da civilização etrusca. Muito embora aqui não se trate de um caso de omissão de preservação dos monumentos, mas da sua absoluta ausência, ela documenta claramente o quanto o desaparecimento dos monumentos implica definitivas amputações para a Humanidade. Desta civilização – cuja língua permanece indecifrada – sabemos ainda hoje muito pouco. Para a civilização romana, pelo contrário, possuímos um enorme manancial de informação. Le Goff sugere que esta substancial diferença entre vizinhos e contemporâneos decorra da diferente eleição dos instrumentos de preservação da memória. Enquanto os etruscos confiavam a memória social ao depósito mental da classe dirigente, os romanos procuravam registos mais sólidos tais como epígrafes e monumentos. Após a invasão da Etrúria pelos romanos e a aniquilação da classe dirigente, a memória daquele povo apagou-se no período de uma geração, pois não possuía quaisquer referenciais objectivos. Pelo contrário, a memória da civilização romana ainda hoje a podemos habitar, habitando a imensa quantidade de monumentos que nos quis legar para não ser esquecida⁴⁸.

A proposição da pergunta *porquê restaurar?* ante os casos atrás relatados, ainda que humildemente circunscrita ao âmbito do conhecimento actual, poderia ter ultrapassado as pequenas ou ausentes razões de que resultaram estas perdas e ter sustentado a sobrevivência de tão interventivos patrimónios humanos – a simples colocação da pergunta *porquê destruir?* levaria pelo menos à suspensão do acto destrutivo, enquanto permitiria de algum modo antecipar as suas consequências sociais e psicológicas. Mas estes casos servem-nos também para que nos demos conta do como se processa a evolução do pensamento do restauro: é perante o caso concreto de um restauro executado segundo uma teoria devidamente articulada e antes considerada como correcta que essa mesma teoria se verifica, e se aperfeiçoa ulteriormente: é a frialdade dos restauros conduzidos à maneira de Viollet le Duc⁴⁹ que nos previnem contra acções contemporâneas realizadas segundo o mesmo modo; do mesmo modo

⁴⁷ *Arquitectura Popular em Portugal*. (Volume II) Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988; pp. 34-35.

⁴⁸ Jacques Le Goff – «Memória» in *Enciclopédia Einaudi*, volume 1 – *Memória-História*. Lisboa: INCM, 1984; p. 47.

⁴⁹ Ver Pedro Abreu – *Palácios da Memória* op. cit. pp. 319-349.

que é a experiência de desorientação e ambiguidade das obras conduzidas segundo a teoria da Conservação Integral (de que é exemplo o Palazzo della Ragione em Milão)⁵⁰, que nos previnem quanto à execução de novas obras segundo este pensamento, não obstante a sua lógica coriácea.

3.4. Âmbito da pergunta

Poder-se-ia talvez, a modo de síntese, explicar os âmbitos de acção da resposta à pergunta *porquê restaurar?* por analogia com os elementos de um rio. No seio da problemática do restauro a resposta à pergunta *porquê restaurar?* não se coloca no leito do problema: esse é o lugar da iniciativa livre dos protagonistas do restauro – na sua acção crítica (seleccionando os monumentos e as partes dos monumentos que devem ser preservados) ou na sua acção formativa (agindo arquitectonicamente sobre a pré-existência). No espaço do leito do problema do restauro todas as trajectórias são válidas; dentro do seu leito e em direcção à sua foz são permitidos infinitos rumos formativos e críticos que uma multidão de casos diferentes requer, que cada caso possibilita, que a liberdade artística do arquitecto-restaurador exige e que a sua responsabilidade social lhe outorga.

Como questão que, dentro do problema do restauro, manifesta um cariz essencialmente teórico, a resposta à pergunta *porquê restaurar?* ocupa uma posição *exterior* ao centro do problema do restauro, situa-se no seu limiar: está-lhe incumbida a delimitação das margens e a definição da foz. Procurámos atrás demonstrar que não há acção arquitectónica (formativa, crítica ou didáctica) que possa prescindir de uma fundamentação antropológica. As “margens” e a “foz” do problema do Restauro situam-se exactamente nesse âmbito essencialmente antropológico, e é a pergunta *porquê restaurar?* que se enfrenta com este aspecto. Traduzimos por “foz” do problema do restauro a finalidade, ou melhor, o destino da sua acção – o que se verifica essencialmente ao nível da repercussão humana⁵¹ das acções de restauro. Traduzimos por “margens” do problema do restauro os limites fora dos quais uma acção de restauro já não pode ser chamada como tal: porque as repercussões humanas dessa acção se colocam num âmbito exterior àquele que a sociedade espera e precisa da prática do restauro (é o caso por exemplo da intervenção em Santa Maria do Bouro (ver análise do caso de Santa Maria do Bouro, *Secção Prática, III Parte*): embora seja uma intervenção de inquestionável valor estético, coloca-se como uma intervenção *ex-novo*,

⁵⁰ Ver Pedro Abreu – *Palácios da Memória* op. cit. pp. 479-480.

⁵¹ Gaston Bachelard – *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1984. (*Introdução*)

que prescinde da essência da pré-existência; a finalidade desta intervenção não é transmitir à posteridade os conteúdos do monumento – basta recordar a memória descritiva do projecto onde o arquitecto afirma explicitamente que «O *projecto tenta adaptar, ou melhor, servir-se das pedras disponíveis, para construir um novo edifício*», e ainda «*Para o projecto as ruínas são mais importantes do que o “Convento” propriamente dito, já que são material disponível, aberto manipulável [...]*»⁵²).

Na disciplina do restauro existem principalmente dois âmbitos de acção relativamente aos quais o problema da fundamentação antropológica é fortemente operativo: o âmbito crítico e o âmbito formativo. O primeiro (que tratámos quando respondemos à pergunta *o que restaurar?*) tem a ver com a eleição das arquitecturas que a Humanidade requer que sejam preservadas e com a identificação dos aspectos dessas arquitecturas que as definem e lhes dão valor. Dentro desta dimensão crítica a resposta à pergunta *porquê restaurar?* age sobretudo na sua qualidade de “foz”, explicitando as finalidades de um monumento – o que constitui o banco de critérios que justifica a preferência de uma obra de arquitectura em detrimento de outra, de um aspecto de uma obra em vez de outro. O elenco destes critérios funciona também de algum modo como um “motor de busca” dos objectos e das qualidades desses objectos para os quais a Humanidade pede a salvaguarda.

No segundo dos dois âmbitos de acção do restauro, o âmbito formativo (que tratámos quando analisámos a pergunta *como restaurar?*), a participação dos conteúdos elucidados pela resposta à pergunta *porquê restaurar?* acontece na sua dupla função de “foz” e de “margens”. Durante o processo de projecto a pergunta *porquê restaurar?*, aplicada ao projecto concreto, permite constatar se os objectivos, ao nível da repercussão humana, que a obra projectada pretende atingir, são consentâneos com a finalidade socio-cultural do restauro; a pergunta sobre o *porquê* daquele projecto permite a tomada de consciência acerca da devida orientação do mesmo – se as suas finalidades se orientam no sentido da finalidade do restauro (da sua “foz”) ou se a orientação estabelecida conduziria a obra a extravasar para lá das “margens” do restauro. (A acção de determinação dos *limites* dentro dos quais a formatividade do restauro pode ser executada com propriedade é bem

⁵² Eduardo de Souto de Moura – Memória Descritiva do Projecto de Licenciamento para o Convento de Santa Maria do Bouro, Amares – Braga (excertos). O mesmo texto aparece com alterações mínimas em várias publicações: Eduardo Souto de Moura – «*A arquitectura*» in AA.VV. – *Pousada de Santa Maria do Bouro*, p. 23; Eduardo Souto de Moura – *Reconversão do mosteiro de Santa Maria do Bouro* In, Eduardo Souto de Moura et alt. – *Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*, p. 5.

exemplificado pelas diversas Cartas de Restauro, que enunciam regras intransigíveis.)

A pergunta *porquê restaurar?* assume pois um papel principal relativamente ao processo e aos objectos do restauro: a sua resposta determina a origem e o destino da problemática do restauro, enquanto a resposta às outras duas perguntas preenche o espaço intermédio da operatividade crítica e formativa do restauro.

3.5. Resolução da pergunta

Tratando a pergunta *porquê restaurar?* de um nível do problema do restauro a que poderíamos chamar essencial, a sua resolução metodológica afigura-se difícil – este nível de problema tem normalmente necessidade de importar, de outros campos do conhecimento, as suas soluções, ou quando muito *acha-as* quase por pura intuição (restando-lhe depois verificar se a solução achada corresponde à realidade do problema). Existirá, pois, algum modo de simplificar ulteriormente esta questão, alguma perspectiva, alguma contextualização, que especifique com maior precisão os termos do problema de maneira a que seja mais fácil achar uma solução?

Duas anotações se podem acrescentar à pergunta que tendem de certo modo a simplificá-la.

Já atrás havíamos acenado ao facto de a resposta à pergunta *porquê restaurar?* acabar por coincidir com a repercussão humana necessária do Monumento em si mesmo, enquanto peça cultural essencial à existência humana: restaura-se porque os frutos desta prática – ou seja, os monumentos em condição de legibilidade cultural – são necessários à sociedade e ao indivíduo. O primeiro caminho de simplificação da pergunta é aquele que concretiza a pergunta em casos paradigmáticos. Estabelecidos alguns exemplares inquestionáveis de *monumento*, um dos processos de determinar quais são as qualidades genéricas de *um* monumento é o de determinarmos quais são as qualidades – ao nível da repercussão humana – daqueles casos concretos. A eficácia desta via de solução estaria dependente de dois aspectos: da perfeição da escolha dos casos exemplares e da constituição de um método de leitura tal que permitisse descobrir, com muita precisão e profundidade, quais aquelas qualidades que tornam esses exemplares dignos do nome de monumento. Uma vez aceite a competência analítica desse método de leitura, seria, contudo, sempre exigível um conjunto de princípios – seguramente radicados em terreno antropológico e portanto procedentes de um território exterior ao do Restauro – com que se pudesse comparar a repercussão humana desses monumentos: em termos muito simples

seria sempre necessário determinar quais as características desses casos exemplares que fazem o Homem feliz⁵³. Continuaríamos portanto a precisar de um outro fundamento exterior a que pudéssemos ancorar o método de leitura. Por outro lado também a eleição dos casos exemplares não está, neste processo, isenta de possibilidade de erro: pode sempre haver um enviesamento na escolha desses casos exemplares, alguma motivação menos fundamental. Seria, por isso, útil inscrever esta problemática da essência do restauro numa outra mais ampla, cujas soluções se pudessem considerar válidas para o caso mais limitado do restauro, cuja fundamentação permanecesse válida numa circunscrição mais ampla. Ora, na medida em que os monumentos se podem considerar como paradigmas de arquitectura (conforme vimos atrás), a repercussão humana que deles se espera há-de ser uma especificação da repercussão humana esperada de verdadeiras obras de arquitectura; as qualidades dos monumentos hão-de forçosamente incluir as qualidades essenciais da arquitectura, o conjunto dos termos que descreve a ontologia da arquitectura.

A circunstância de se poder fazer conter os termos da ontologia da Arquitectura no âmbito de resposta ao problema *porquê restaurar?* – não de um ponto de vista abstracto mas do concreto ponto de vista da correspondência ao Homem que as coisas que o Homem habita têm que ter para que ele as possa efectivamente habitar – embora não nos resolva definitivamente o problema pelo menos focaliza-o, contribuindo, além do mais, para a apropriada inserção da disciplina do Restauro arquitectónico no seio da disciplina da Arquitectura. Estabelece-se também um vínculo de reciprocidade entre as teorias das duas disciplinas e entre as finalidades últimas de ambas as práticas.

Notemos, contudo, que a ontologia da arquitectura (aliás, tal como a ontologia do restauro) só pode ser determinada com rigor (prescindindo de contributos ideológicos espúrios) a partir da experiência da arquitectura – da experiência dos casos de arquitectura: o que continua a exigir, para garantir a intersubjectividade e a comunicabilidade dessas experiências de arquitectura, um método de leitura. É necessário desvelar, na tomada de consciência dessa experiência, a maneira como uma arquitectura comunica com o sujeito que a habita: aquilo que esse sujeito requer dela e a que ela, conforme o seu valor, corresponde (sobreabundantemente, sofrivelmente...) ou não. O primeiro estágio dessa exigência de habitar tem que se admitir ser arquetipal: constitutivo da natureza humana (este estágio consubstancia o grau mais essencial da exigência humana de habitar, o seu primeiro critério, portanto). A partir

⁵³ É Bachelard quem aplica o termo felicidade como critério de juízo para a eleição de um aspecto do meio físico (da casa, da paisagem...) constitutivo da personalidade humana. Veja-se Gaston Bachelard – *La poétique de l'espace*. Op. cit., I Capítulo.

dessa exigência elementar, algo amorfa, o conhecimento e a exigência da habitação vão-se apurando pela constatação, através das sucessivas experiências de arquitectura, daquilo que corresponde e do que não corresponde. O apuramento da exigência e do conhecimento da habitação ocorre então dentro de um ciclo bipolar, que da exigência elementar parte para a experiência da arquitectura e da reflexão sobre esta regressa às exigências humanas do habitar, progredindo assim sucessivamente entre experiência objectual e a crítica em âmbito subjectivo. (A separação entre estes dois momentos é mais analítica que evencial, porquanto eles tendem a coincidir no tempo: não se consegue reduzir a experiência da arquitectura a um momento puramente sensorial sobre o qual se reflecte depois; a experiência do objecto de arquitectura contém já o aspecto da verificação da correspondência ao sujeito.)

Assim sendo, este ciclo de elucidação do que é a arquitectura – que informa o conteúdo da resposta à pergunta *porquê restaurar?* – requer também dois tipos de instrumentos: uma ferramenta para a leitura das obras de arquitectura, algo que oriente a experiência da arquitectura; e um sistema de critérios, sobre o qual sejam provadas essas experiências, verificando a correspondência da concretude da arquitectura às exigências humanas da habitação – afinal os mesmos dois instrumentos (embora talvez a um nível mais essencial) que a pergunta *porquê restaurar?* e as outras duas perguntas (*o que restaurar?* e *como restaurar?*) também requeriam para a sua resolução.

O processo de solução da pergunta *porquê restaurar?*, revelado o seu aspecto fulcral dentro da problemática do Restauro, redundando pois, substancialmente, nos mesmos dois vectores de desenvolvimento evidenciados aquando da problematização das perguntas *o quê* e *como restaurar?*. Para poder responder a esta pergunta é necessário saber ler as arquitecturas (uma vez que dimensão conceptual desta pergunta procede da experiência da arquitectura) – portanto, ter um método de leitura – e é necessário saber o que lhes pedir, enquanto arquitecturas – portanto, ter critérios acerca do que é arquitectura.

III. CONCLUSÕES INTERMÉDIAS

1. Resolução metodológica das três perguntas

A abordagem esparsa e extensa das questões da arquitectura sobre pré-existências com que iniciámos esta parte foi por nós sintetizada em três perguntas que circunscreviam e operativizavam a problemática do restauro e os temas com ela coniventes. Eram estas perguntas *o que restaurar?, como restaurar? e porquê restaurar?*.

A análise dessas perguntas levou-nos a concluir que elas se resolvem em dois vectores de solução: um método de leitura da arquitectura e um corpo de critérios para discernir o que *é* arquitectura.

Deixámos de fora dois aspectos: um tem a ver com a ética do arquitecto-restaurador (na sua acção de arquitecto-restaurador), o outro trata do processo formativo da arquitectura sobre pré-existências. Prescindimos de tratar estes dois aspectos por nos parecer que eles não têm solução no âmbito da Teoria do Restauro, ou mesmo no âmbito mais alargado da Teoria da Arquitectura: o primeiro por se tratar de um problema ético (exterior ao âmbito epistemológico em que situamos o nosso trabalho), o segundo por ser um problema de *praxis*, não um problema teórico (a enunciação de uma qualquer regulamentação *a priori* limitaria injustificadamente a potencialidade do processo criativo em si).

O primeiro dos vectores nos quais se subsume a solução das questões apresentadas tem por objectivo introduzir à compreensão do objecto arquitectónico, facilitando metodologicamente o acesso às repercussões existenciais deste. Este vector efectiva-se na constituição de um método de leitura para as obras de arquitectura que nos permita tomar consciência do significado destas e da forma segundo as quais elas se nos comunicam. Este assunto será tratado na segunda parte deste trabalho.

O segundo destes vectores tem a ver com a compreensão do núcleo essencial do que *é ser monumento* e do que *é ser arquitectura* (considerando o primeiro como paradigma da segunda), considerando estes tipos de objectos como *funcionais* à Humanidade, enquanto resposta a uma necessidade desta. Resolve-se, este vector, na constituição de um sistema de critérios para o discernimento do que pertence e do que não pertence à arquitectura. (Este assunto mereceria ser tratado numa terceira parte deste trabalho, mas a sua extensão levar-nos-ia a ultrapassar a dimensão usualmente estabelecida para uma dissertação de doutoramento. Procuraremos enfrentarmo-nos sistematicamente com este assunto em

futuras investigações, sem invalidar que as perspectivas pessoais actuais sobre ele estejam substancialmente contidas nos artigos que foram realizados durante o período de investigação da tese e que são apresentados em anexo).

2. Outras conclusões intermédias

2.1. Aspectos comunicantes entre a leitura e a definição da arquitectura

Descobrimos ao analisar a pergunta *porquê restaurar?* (ver atrás, página 69) algo que agora convém sublinhar, a saber, que os dois vectores de resolução das perguntas – o método de leitura e o sistema de critérios para a definição de arquitectura – são comunicantes.

Se não queremos uma compreensão da arquitectura dependente de ideologias e portanto efémera – o que, logo de um ponto de vista lógico, não se compadeceria com a prospectiva eterna que se quer para o restauro – esta compreensão não pode decorrer senão da experiência dos próprios objectos de arquitectura existentes, porquanto esses representam o termo objectivo, tendencialmente estável da relação sujeito-objecto que constitui a arquitectura. A definição do que é a arquitectura exige então a *leitura* (a experiência) da arquitectura. Mas, por outro lado, como poderemos discernir se um objecto é ou não arquitectura? Como poderemos interpretá-lo quanto ao seu valor se não soubermos o que lhe pedir antes de lhe facultarmos a entrada no círculo reservado das arquitecturas?

Esta aparente aporia não tem solução metodológica. Os dois âmbitos vão-se aperfeiçoando e afeiçoando concomitantemente mediante a experiência reiterada dos objectos de arquitectura e a reflexão teórica sobre estes. Tal constitui, aliás, o processo didáctico próprio da arquitectura, cuja validade e efectividade se pode atestar nas escolas de arquitectura; o testemunho da sua viabilidade – isto é, o facto de que se pode e se consegue, de facto, aprender arquitectura – demonstra a inexistência de uma aporia. Mas, por seu turno, a não existência de uma aporia sugere a hipótese da existência de um qualquer tipo de arquétipo de relação entre o homem e a arquitectura – um *arquétipo de habitação*.

2.2. Necessidade lógica de um *arquétipo de habitação*

Ainda que apenas formalmente, por exigências de conexão lógica do pensamento, a viabilidade comprovada da didáctica da arquitectura requer a existência de um qualquer “grau zero” de arquitectura, de um

conhecimento primordial – que se pode manifestar meramente como exigência (segundo parâmetros predeterminados) de adequação do meio ao homem, para a constituição de um mundo habitável. A partir de quê, de outra maneira, se poderia supor o aparecimento original da motivação para aprender arquitectura⁵⁴? Qual, senão este, pode ser o gérmen primeiro do fazer arquitectura (que, como vimos, é diferente do fazer construção⁵⁵)? Um arquétipo de habitação – como se o homem viesse de algum modo programado para se relacionar com o meio físico, a que chama seu, segundo determinadas exigências. Aquela aparente aporia (mas que o é efectivamente em termos metodológicos) só se resolve considerando a existência de uma experiência elementar – uma experiência elementar de habitação – sobre a qual se possam sedimentar as experiências das realidades arquitectónicas, de cuja reflexão emergirá a conceptualização do ser da arquitectura. É fácil constatar que a competência para habitar e a consciência crítica da habitação não são totalmente adquiridas. Ainda que uma criança tenha crescido num tugúrio suburbano ou num bairro de lata, chegado a adulto ele saberá sempre aspirar por uma casa cómoda, feita à sua medida (embora essa aspiração se concretize – tragicamente – segundo formas evoluídas a partir daquelas em que viveu).

É esta exigência primária de habitação que fornece a primária e primeira teorização da arquitectura, que fornece os critérios originais com os quais se pode realizar a primeira experiência de habitação, o primeiro juízo crítico sobre a arquitectura, que por seu turno, fornecerá o material para ulteriores reflexões que conceptualizarão o que é arquitectura. É sobre esta exigência elementar que se depositam e consolidam as experiências positivas de habitação que, por seu turno, são modeladas e cinzeladas nos seus limites pelas experiências negativas de habitação. É a partir desta exigência elementar que se verifica a adequação das experiências de habitar a que pedagogicamente – no

⁵⁴ Martin Heidegger – *Construir, Habitar, Pensar* [Bauen, Wohnen, Denken]. In Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Günther Neske, 1954, pp. 145-162. (Tradução do original alemão por Carlos Botelho – edição policopiada.) Veja-se especialmente a última parte, relativa à crise da habitação como crise do não pensar sobre o habitar

⁵⁵ A bibliografia de cariz histórico, nomeadamente dos povos primitivos, demonstra também uma relação com o espaço, amplamente difundida pelo mundo e portanto não apenas imputável a motivações culturais, de carácter particular e bastante mais evoluído que a simples procura de abrigo (que temos em comum com os animais) e de onde proviria a arquitectura. Veja-se especialmente Mircea Eliade – *O Sagrado e o Profano* (Introdução e Capítulo I – «O Espaço Sagrado») e do mesmo autor «Commenti alla legenda di Mastro Manole» (in *I Ritti del Costruire*) e «Struttura e funzione dei Miti» (in *Spezzare il tetto della casa*), «Spezzare il tetto della casa» (in *Spezzare il tetto della casa*) e *Imagini e Simboli* (capítulo I – «Il Simbolismo del “centro”»)

processo didáctico da arquitectura – somos sucessivamente introduzidos. É sobre os produtos desta experiência que reflectimos no sentido de explicitar e conceptualizar os factores constituintes dessa experiência de habitar. No embate sucessivo com uma realidade de arquitectura, a exigência primária de habitar está já mais clarificada e por isso mais perspicaz quanto às qualidades do *ser arquitectura*, mais capaz de as perguntar ou pedir explicitamente à realidade da arquitectura agora experimentada.

É este substrato humano da exigência de habitar que confere à arquitectura a sua longevidade e transsubjectividade: a capacidade de comunicação, de comunhão da sua experiência, capacidade que torna possível a existência e sobre a qual se radica a profissão do arquitecto. É também esta observação acerca da necessidade (ainda que apenas lógica) da consideração de um arquétipo de habitar que fornece o plano de partida para uma investigação acerca dos elementos essenciais do monumento e da Arquitectura.

2.3. Importância da problemática do Restauro para a Arquitectura

Podemos desde já concluir que, se a acção do restauro está tão intimamente ligada aos aspectos crítico, formativo e didáctico da disciplina arquitectónica, ela não deve – como acontece vulgarmente –, não pode – porque isso implicaria a absoluta ruptura da consistência da disciplina arquitectónica – ser considerada um aspecto menor, tecnicamente determinado, da *praxis* arquitectónica. Pelo contrário, é da problemática do restauro – de modo análogo ao lugar que ocupa a reflexão sobre si mesmo relativamente à tomada de consciência e identificação do que é o Homem – que brota a consciência do que é a Arquitectura. O Restauro, sobretudo nos seus aspectos fundamentais – na sua razão de ser e no fim a que se propõe (o seu “de onde venho” e “para onde vou”), não só está intimamente dependente da ontologia da arquitectura – porque o objecto e o fim da acção são a arquitectura (preserva-se o que é arquitectura e o gesto de preservação é arquitectura), como, simetricamente, pela problemática dos casos concretos que suscita, o Restauro informa global e estruturalmente o que é a Arquitectura.

(Não serão, então, as utopias escritas ou construídas que consubstanciam o corpo da Arquitectura: não são os manifestos, não são as intenções. Porque essas não existem enquanto arquitectura, não são passíveis de habitação, apenas, quando muito, de crítica estética. E ainda que algumas existam como estruturas físicas, nelas dificilmente seria suportável o viver quotidiano, mesmo que possam ser agradáveis ao

olhar. Porque este viver não é só ver satisfeitas as mesmas necessidades de abrigo que têm os animais. Este viver não é só sequer ver satisfeitas as necessidades que a civilização, na sua complexidade funcional, criou. Viver a arquitectura é de outra natureza: de uma natureza mais íntima e radicalmente humana.)

O que constitui portanto o corpo da Arquitectura é a *tradição* da Arquitectura – os produtos de arquitectura que o passado (mesmo o passado recente) legou e que mantêm a sua operatividade enquanto arquitecturas; que podem ser experimentados como arquitectura e de cuja experiência podem ser retiradas lições para a nova construção. O método de estudo privilegiado da arquitectura, que sustenta a sua produção *ex-novo* e a sua acção sobre as pré-existências (o restauro), é a História da Arquitecturas: a análise da finalidade existencial dos produtos arquitectónicos que a Tradição nos legou. O Restauro Arquitectónico é a acção que concede operatividade cultural e existencial a esse legado que constitui o corpo da Arquitectura. Para se estudar a arquitectura precisamos, antes de mais, de a saber ler: precisamos de um *método de leitura*. É da estruturação desse método que trataremos na parte seguinte.

* O termo ‘problemata’ contém uma referência a Kierkegaard. Este autor usa ‘problemata’ como título de um capítulo do livro *Temor e Tremor*, onde examina a dimensão do sacrifício que Deus pede a Abraão, ao lhe ordenar que imole o filho. O esforço de Kierkegaard desenvolve-se no sentido de demonstrar como, ao ser considerado nas circunstâncias concretas, o sacrifício pedido manifeste ser de uma enorme dureza (os três dias de caminho até chegar à montanha com o filho a fazer perguntas acerca da finalidade da viagem, o juntar a lenha e o afiar o cutelo, sempre tendo em mente o terrível destino de todas essas operações). Procura também demonstrar como o assentimento de Abraão ao pedido de Deus testemunhe uma incomparável grandeza humana. (veja-se S. Kierkegaard – *Fear and Trembling*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983, *passim* mas especialmente pp. 25 e seguintes)

O nosso objectivo, ao fazermos esta referência, é o de introduzir à consciência de que os problemas da arquitectura sobre pré-existências, quando considerados genericamente ou superficialmente não evidenciam a totalidade da complexidade e o problematismo que lhes é inerente, e que se sente ao considerar estes problemas na sua concretude e nas suas peculiares e amplas consequências.

Segunda Parte

O PROCESSO DE LEITURA DA ARQUITECTURA

Primeiro Capítulo

DA NECESSIDADE DE UM PROCESSO DE LEITURA

A architectura eleva-se como um velho espírito a sair do túmulo, obriga-me a estudar as suas leis, como as regras de uma língua morta, não para as aplicar ou me sentir vivo e alegre nelas, mas apenas para venerar de ânimo tranquilo a existência nobre, para sempre desaparecida, dos tempos passados.

J. W. Goethe – Viagem a Itália. Lisboa: Relógio d'Água, 2001, p. 120.

É por um sentimento semelhante ao de Goethe que se torna necessário um processo de leitura da architectura.

Da architectura emana um espírito nobre. O modo próprio de nos relacionarmos com ela («de ânimo tranquilo») requer uma aproximação cordial («veneração»). Não simplesmente uma visão científica (dita objectiva), que a disseque em múltiplas partes sem lhe reconhecer o todo vivo («não para [re]aplicar as suas leis»); ou um olhar sentimental (dito subjectivo), que é sensível apenas àqueles aspectos que já se possuem e os usa para depois nela se reeditar («para me sentir vivo e alegre»); mas um esforço de compreensão segundo a sua natureza, um submeter-se à aquisição metódica dos conhecimentos que regem o comportamento da

architectura e a identificam («a architectura [...] obriga-me a estudar as suas leis para venerar»), em síntese: uma leitura *como-ela-própria-quer*⁵⁶.

A promessa contida numa tal leitura é a de que não apenas o ser dessa architectura se desvele, mas, com ele, também «a existência [...] para sempre desaparecida dos tempos passados», que são de algum modo (porque só nessa forma os conseguiremos entender) os próprios valores eternos de humanidade.

No capítulo anterior havíamos já concluído que um dos vectores segundo o qual se resolvia a problemática da architectura sobre pré-existências era o de um processo de leitura da architectura: era pela leitura das architecturas que discerníamos quais as architecturas a proteger; era pela leitura da architectura que discerníamos quais os aspectos da forma das architecturas com valor de monumento que melhor veiculavam esse valor e que portanto requeriam conservação; era, ainda, pelas leituras sucessivas de architecturas que se informava o corpo de critérios e conceitos que define o que é Architectura: os seus valores de arte e de monumento. Estes aspectos constituíam o âmbito de exigência da leitura do ponto de vista da *praxis* architectónica e dos seus agentes: do ponto de vista das acções sobre pré-existências (os dois primeiros aspectos) e, colateralmente, do ponto de vista da didáctica da Architectura (o terceiro aspecto). Agora abordaremos a exigência da Leitura do ponto de vista do próprio objecto: do ponto de vista da obra de architectura, do ponto de vista do monumento.

O principal propósito deste capítulo é então expor a necessidade da leitura da architectura e/ou do monumento. Procuraremos demonstrar essa necessidade percorrendo quatro estágios sucessivos: em primeiro lugar, a insuficiência de uma relação puramente sentimental com a obra de architectura; em segundo lugar, a necessidade da *experiência* da architectura – aspecto a que já aludimos (ver página 46) mas que será aqui tratado em detalhe –; em terceiro lugar, a necessidade da *leitura* da architectura; e finalmente a necessidade de um *processo* estruturado que guie até à execução da leitura da architectura. No final deste capítulo, deduzindo-as a partir das necessidades a que o Processo de Leitura procura corresponder, poderemos enunciar também as condições (de estrutura) a que o Processo deve obedecer.

Tal como sugere Goethe, a Leitura coloca-se como movimento prévio, pressuposto a qualquer relação com a architectura. De facto sem compreensão não pode haver relação recíproca, tão-somente instrumentalização, o que implica o esvaziamento da architectura.

⁵⁶ Luigi Pareyson – *Estetica: Teoria della formatività*. Milano: Bompiani, 2002; 219-272, veja-se como exemplo a citação da nota 155.

I. O LUGAR DO *SENTIMENTO*

A arquitectura, vimo-lo já, não existe num mundo puramente objectivo: se não for considerada a sua participação na vida existencial do Eu – a sua repercussão no plano da pessoalidade –, não se pode determinar se uma obra é *arquitectura* ou simplesmente *construção* (ver atrás, página 57). Ocorre uma repercussão no plano da pessoalidade quando há uma alteração do *ser* do sujeito, uma alteração na intimidade do Eu: há uma descoberta de algo relativamente à definição de si como pessoa (sendo que a definição como pessoa implica o desprezo pelo seu carácter funcional ao mundo: a pessoa não existe no “para que é que eu sirvo?”, mas no “o que é que eu sou?”).

Essa repercussão no plano da pessoalidade começa por se verificar pela presença de um *sentimento*. Quando um objecto desencadeia um sentimento, (quando lhe podemos chamar *meu* de tal maneira que a separação dele, real ou pensada, constitua de algum modo motivo de dor íntima), podemos desde logo afirmar que ele se escapuliu ao âmbito do puramente-técnico⁵⁷, deixou de ser considerado um simples utensílio, indiferente na sua identidade própria; sabemos que penetrou na esfera do Eu e se tornou participante na sua definição⁵⁸ (essa penetração pode ainda ser infinitesimal, pode ser apenas um pretexto para o Sentimento; não obstante é já o começo de uma relação).

Mas não é o Sentimento que determina a existência do objecto arquitectónico, ele é condição necessária mas não suficiente: a presença do Sentimento no Eu permite admitir a *possibilidade* da presença de arquitecturalidade no objecto, mas não é bastante para a garantir e muito menos para identificar essa arquitecturalidade.

Devemos prestar atenção, antes de prosseguir, ao carácter problemático e pouco evidente desta última afirmação, quando se considera a Arquitectura (e a Arte) no âmbito do estritamente estético⁵⁹.

⁵⁷ Confronte-se a noção de *técnica* dada por Heidegger em *Construir, Habitar, Pensar* (segunda parte) com a de *poesia* fornecida pelo mesmo autor em “...Poeticamente o Homem Habita...”, passim, mas nomeadamente p. 212 (Martin Heidegger, – “...Poetically man dwells...” in *Poetry Language and Thought*. New York: Harper Collins, 2001). E Martin Heidegger – *Construir, Habitar, Pensar* [Bauen, Wohnen, Denken]. In Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Günther Neske, 1954, pp. 145-162. (Tradução do original alemão por Carlos Botelho – edição policopiada.)

⁵⁸ E. Levinas – *Totalidade e Infinito (A Morada)*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 135.

⁵⁹ Estética é normalmente definida como filosofia da Arte – não é nesse sentido amplo que aqui usamos o termo. Em nota da *Estética Transcendental da Crítica da Razão*

Em certa medida, a obra de arte – e a arquitectura, quando considerada de modo a dela fazer parte –, parece ter a sua razão de ser e a sua operatividade consagradas no suscitar de sentimentos: não é muitas vezes uma certa ebbriedade, que realize a ansiada fuga do quotidiano, o que se procura na música, na poesia ou no cinema?! Se a arquitectura – que não a construção – é coisa que efectiva a sua presença em âmbito puramente subjectivo, se a experiência da sua qualidade se verifica na correspondência aos desejos a às necessidades do sujeito, porque é que não basta o turbilhão de sensações e sentimentos que emana ao seu contacto, porque é que a sua acção não se há-de consumir no suscitar do sonho e do devaneio, porque é que não hei-de interagir com ela conforme me apraz, tratá-la como me parece e apetece?!

Se se pressupõe que, relativamente a uma obra de arquitectura (ou a uma obra de arte), qualquer “leitura” é válida, qualquer atitude é possível (no pressuposto de que, desde que se estabeleça uma relação pessoal a sua especificidade e propriedade são indiferentes), não há razão para que a nossa sensibilidade natural, mais ou menos educada, não seja suficiente. Qualquer método estruturado de leitura seria portanto tido, do ponto de vista do sujeito, como opressivo e tolhedor da liberdade ou, tão simplesmente, como supérfluo... Este é o problema capital para a enunciação de um processo de leitura da arquitectura, é aquele que determina a sua razão de ser.

Pura de Kant, este autor confronta-se exactamente com o problema que também é aqui nosso (Immanuel Kant – *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 62, veja-se nota 310). Por Estética ele entende o corpo analítico que se pode deduzir a partir da tomada de consciência das *sensações* (*aisthesis*) do mundo. Ele distingue esse corpo analítico daquele que se cinge à “crítica do gosto” e que normalmente, a partir das proposições de Vico e Baumgarten, trata a questão da Arte.

G. Battista Vico propõe na sua *Scienza Nuova* (publicada em 1725 e compilada em 1730) dois modos diferentes de pensamento: um de carácter especulativo-dedutivo, própria da filosofia, e outro dominado pela sensibilidade, pela intuição, própria da criação e gozo da Arte, — o “grau fantástico”. Depois, Baumgarten, num pequeno volume chamado *Estética* (1750-1758) retoma esta análise, reconhecendo de novo duas fases da percepção — “conhecimento confuso”, conveniente à Arte — e o “conhecimento distinto”, adaptado à Ciência (veja-se o nosso anterior trabalho: *Palácios da Memória*, p. 188). Em nossa opinião a circunscrição da temática da Arte ao âmbito de análise das sensações foi muitíssimo pernicioso para o estudo daquela, e mesmo para a sua execução. A sensação pessoal e/ou o sentimento marcam o início da percepção da obra de arte, mas de modo algum o seu fim e muito menos a sua finalidade. O estudo da Arte a partir do corpo das sensações que a obra de arte provoca — na disciplina denominada estética — contamina negativamente e reduz a latitude de significação e de repercussões humanas da obra de arte. Por respeito pelo ramo da Filosofia cujo nome entretanto o tempo consolidou — a Estética ou Filosofia da Arte — denominaremos, no nosso texto, o domínio das sensações por *estésico*; e os aspectos especificamente relativos à disciplina Estética por *estéticos*.

Mesmo o intenso sentimento amoroso da poderosa Circe para com Ulisses não é suficiente para suscitar nele a consciência de estar a ser tratado conforme devia. A atitude de Circe para com Ulisses, feita decorrer do sentimento, ignora o objecto desse amor e não pode resultar senão em violência: embora envolto em luxo e objecto de toda a espécie de lisonjas, ele considera-se prisioneiro, pois não lhe é permitido regressar a casa. Só um ulterior momento crítico – um sair de si para reconhecer o objecto em si – faz Circe perceber a tristeza de Ulisses e tratá-lo de forma adequada: libertando-o e ajudando-o a realizar o seu destino. E assim se passa também relativamente aos objectos. Quando os liliputianos fazem o elenco dos pertences de Gulliver, consideram que o relógio deve ser o seu deus – a partir do sentimento que Gulliver manifesta para com ele, e numa situação óbvia de carência de experiência (na civilização de Liliput não existia esse artefacto) –, uma vez que o protagonista de Swift o consultava com frequência e reverência.

O Sentimento *abre* o sujeito ao objecto. O Sentimento actua de modo análogo a um telescópio, aproximando o objecto do sujeito. Mas a lente do telescópio precisa de ser focada – proporcionada ao objecto –, caso contrário o objecto perde nitidez. Se a lente desfoca o objecto, o sujeito – para quem é imprescindível que o que é visto faça sentido⁶⁰ – força a nitidez do objecto, transpondo para ele contornos que são subjectivos: projectando-se sobre ele (a impressão difusa azul e branca passa a ser o mar e a nuvem, em vez do imperativo e real sinal de sentido obrigatório...). O objecto torna-se pura invenção. Mas esta projecção do sujeito sobre o objecto passa-se normalmente sem que o sujeito se aperceba disso. Nesta situação o Sentimento *fecha* o sujeito (sem que este disso tome consciência) ao objecto⁶¹.

⁶⁰ É esse o sentido das descobertas de Gibson dos sistemas perceptivos: não meras sensações mas sistemas de pesquisa que dentro de determinados canais procuram informações com sentido (veja-se páginas 267 e seguintes) Ver também E. H. Gombrich – «La Mascara y la cara». In E. H. Gombrich, J. Hochberg e M. Black – *Arte, perception y realidad*. Barcelona, Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1973; especialmente pp. 17 e ss.

⁶¹ Diz a este respeito Oscar Wilde: «O sentimental é simplesmente aquele que deseja ter o luxo de uma emoção sem a pagar. [...] Temos até de pagar pela emoções mais elevadas e que contêm em si mesmas o nosso próprio sacrifício. Por mais estranho que possa parecer, isso é que as torna maravilhosas. A vida intelectual e emotiva das pessoas vulgares é uma coisa desprezível. Assim como não buscar as suas ideias a uma espécie de biblioteca itinerante do pensamento – o *Zeitgeist* de uma época sem alma – e as devolvem manchadas no fim da semana, assim tentam também experimentar as suas emoções a crédito e recusam-se a pagar a conta quando lhes é apresentada. Devias ultrapassar essa concepção da vida. Logo que tiveres de pagar por uma emoção saberás a sua qualidade e tornar-te-ás melhor por tal conhecimento. Lembra-te que o sentimentalista é um cínico. Na verdade, o sentimentalismo é o feriado bancário do cinismo. E se bem que o cinismo seja delicioso do ponto de vista intelectual, agora, que trocou a barrica pelo clube, não pode ser mais do que a perfeita filosofia de um homem que não possui alma. Tem o seu valor social, e para um artista todos os modos de expressão são

A relação com uma obra de arquitectura não se reduz pois ao simples sentimento que retiramos da sua presença ou da sua recordação (embora o inclua): pelo Sentimento eu nunca consigo determinar se estabeleci a relação adequada; o Sentimento é já o brotar de um nexo pessoal, mas de que não se consegue determinar a origem. Se se encarasse a relação com a arquitectura apenas nessa perspectiva eu prescindiria de saber se aquela obra me está a comunicar tudo aquilo que é, a permitir-me o máximo do gozo pessoal que potencialmente me pode induzir e que não são apenas as estruturas da minha consciência que, subtilmente impressionadas pelos estímulos com que aquela arquitectura me afecta, se reciam em si próprias, sem saírem de si, sem nada adquirirem do exterior, sem reconhecerem e se confrontarem com a alteridade da obra arquitectónica. Não consigo determinar se de facto acolhi o objecto e o meu sentimento tem uma raiz objectiva ou se o sentimento que sinto foi todo gerado por mim e está completamente desancorado de qualquer realidade. (Saber se ele se encontra ancorado na realidade é pelo menos importante para que eu o possa repetir, pois não está sob o domínio da vontade humana suscitar sentimentos, embora isso fosse aparentemente desejável⁶².)

A obra de arquitectura tem a sua substância ôntica na repercussão humana causada pelo objecto seu suporte – ela é detentora de algo que se poderia chamar uma *ontologia antrópica*⁶³. Não pode portanto prescindir de uma ancoragem objectiva para essa repercussão, sob pena de se anular, dissolvendo-se, indistintamente, no Eu. Para que se desvele essa ancoragem objectiva, e o seu sentido, é necessária a Experiência. É para obviar àquele *derramar-se de si* na obra, que a não conhece, que é necessário um ulterior passo de carácter iminentemente crítico: a *experiência*. Sem ela não poderei saber se saí de mim e reconheci a alteridade útil da obra de arquitectura.

interessantes, mas em si próprio é uma coisa pobre, pois ao verdadeiro cínico nunca nada lhe é revelado. (Oscar Wilde – *De Profundis*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001, pp. 146-147) A “barrica” é uma menção a Diógenes, filósofo cínico (419-324 a.c.) que viveu numa.

⁶² Relativamente à capacidade que a obra de arte tem de suscitar os mesmos sentimentos veja-se o que se dirá à frente sobre a sua dimensão histórica: páginas 104 e seguintes. Veja-se também a citação de Proust na nota 272, em que o autor afirma essa capacidade para os objectos, nomeadamente para os ambientes arquitectónicos.

⁶³ Veja-se o que a este respeito se aduz à frente páginas 153 a 207.

II. A NECESSIDADE DA *EXPERIÊNCIA*

Porque é que a minha relação com um monumento é inadequada se for constituída pelo simples *sentimento* que retiro da sua presença ou da sua recordação? Porque é *perdulária*: porque desperdiça grande parte do manancial de interacções entre sujeito e objecto prometido por algo que se define como arquitectura.

A insuficiência de uma compreensão da arquitectura baseada exclusivamente no Sentimento decorre antes de mais da impossibilidade de aferição da objectividade dessa compreensão (no sentido em que é relativa ao objecto de arquitectura e não pura invenção do sujeito: não temos maneira de saber se a compreensão realizada a partir do sentimento é constituída a partir de uma doação do objecto ou se é uma conjectura autónoma, desenraizada da realidade⁶⁴). E, para que a

⁶⁴ O conceito de “objectividade” é altamente problemático: são vários os autores que negam a possibilidade da sua execução concreta, enquanto outros, não escamoteando o veículo subjectivo sempre presente no acesso ao objecto, e as perturbações que esse veículo introduz, não negam em absoluto a possibilidade de acesso a esse objecto, ainda que parcialmente. Não nos compete dirimir esta questão. A nossa apresentação, aqui, do conceito de objectividade decorre sobretudo da sua funcionalidade à Leitura; ou seja, não podemos demonstrar logicamente que o acesso ao objecto seja possível (nem à efectividade dessa demonstração consignamos a validade do nosso raciocínio); mas, na experiência concreta, verificamos que entre dois sujeitos pode acontecer uma comunidade de consciência sobre um objecto – é sobre este fenómeno que partimos (veja-se também o que Pareyson afirma na nota 155). O teste que Christopher Alexander apresenta em *The Nature of Order* (livro II, páginas 316-369), perguntando acerca de dois objectos «which one do you feel is the best, which is more deeply connected with your eternal self?» (p. 316-317), atingindo taxas de coincidência na ordem dos 80%, é bem exemplificativo desta possibilidade de comunidade de juízo acerca de um objecto – que, se não revela a possibilidade da objectividade, revela pelo menos a possibilidade de uma ampla intersubjectividade.

Não depomos contudo a verdade do nosso raciocínio sobre a validade apodíctica do conceito de objectividade. Esse conceito poderá ser interpretado, ao longo do nosso texto, não como possibilidade concreta de apreensão da realidade, mas como *ideia reguladora* (no sentido que Kant lhe dá): meta que se procura atingir, sabendo que nunca será completamente atingida. O que queremos evitar, no final de contas, é a condenação ao absoluto relativismo do juízo acerca da obra de arte ou de arquitectura, por causa dos seus resultados catastróficos quando aplicado aos monumentos. O conceito de objectividade serve este nosso propósito. O mesmo efeito pode ser obtido pela sucessiva redução do Egoísmo Lógico (enquanto alargamento das perspectivas de observação, fugindo às perspectivas de validade particular, para a constituir progressivamente maiores *constelações de sentido* (veja-se a este respeito, Mário Jorge de

arquitectura possa cumprir a promessa de felicidade com que se apresenta, ela requer ser reconhecida naquilo que é. A Experiência da arquitectura introduz exactamente essa *focagem* no objecto que o Sentimento não atinge. Mas existe ainda um outro factor.

O Sentimento coloca a sua base no sujeito e, como vimos, a compreensão da arquitectura não pode prescindir dessa situação. A Experiência, sem se despegar do sujeito, transcorre todo o arco do conhecimento, até ao objecto. A Experiência lança-se como uma ponte, tensa entre duas margens – por um lado a leitura deve ser *como-a-obra-quer* (a margem objectiva), por outro a leitura deve “*fazer sentido*” (margem subjectiva). A palavra “experiência” traduz pois o processo subjectivo que se desenvolve na totalidade do seu arco potencial: *a partir* do dado sensível, resultante do “embate” do sujeito na obra de arquitectura, *até* à tomada de consciência da correspondência desse conjunto de dados unitário – que constitui a manifestação objectiva de uma obra de arquitectura – às exigências essenciais do sujeito, enquanto Homem (pois aí reside o *terminus* do carácter crítico: na determinação da utilidade ao Eu)⁶⁵. Por *experiência da arquitectura* entendemos assim a relação estabelecida entre um sujeito e um objecto de arquitectura que é consequência da utilidade *própria* desse objecto para o sujeito – aquela utilidade que é única e específica daquele objecto, de modo que, nessa utilidade, esse objecto não pode ser substituído por outro. É portanto uma relação em que o objecto não é considerado como uma ferramenta ou um instrumento, determinado por uma função explícita que outros objectos com o mesmo uso podem igualmente realizar; mas é mais do que isso, porque o objecto continua a manifestar uma utilidade, só que agora ela decorre da identidade do objecto, da sua profundidade íntima, que a relação, como Experiência, do sujeito com o objecto, acordou. Trata-se de uma situação em que o objecto é reconhecido no seu *ser*, não no seu *fazer* – em certa medida ele passa a residir na esfera da pessoalidade.

Atente-se a que este nosso entendimento de “experiência” excede o entendimento vulgar, habitualmente reduzido a conjunto de sensações ou sentimento. A “experiência” não é de facto o simples acolhimento do dado sensível (do tacto, da visão) ou a sua imediata reacção a ele, mas

Carvalho – O egoísmo lógico e a sua superação: um aspecto fundamental do projecto crítico de Kant (texto gentilmente cedido pelo autor) e, do mesmo autor, «Problemas de desconfinamento de perspectiva: o pensar por si, o pensamento de outrem e alguns preconceitos sobre a filosofia actual e o passado da filosofia» in M. C. Pimentel et al. (ed.) – *Os longos caminhos do ser: homenagem a Manuel B. da Costa Freitas*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2003; pp. 117-138). A complexidade da análise proposta no segundo capítulo desta parte, vai ao encontro deste desejo de constituição de constelações de sentido.

⁶⁵ Recuperem-se a este respeito as referências bibliográficas fornecidas na nota 66.

engloba a extrapolação a partir dele⁶⁶, até chegar a um juízo de valor; a Experiência excede o Sentimento (do ponto de vista do sujeito), na medida em que requer o uso da razão (pelo menos na sua fase crítica); e a Experiência é, relativamente ao Sentimento, um processo objectivante. De facto a Experiência é já um *entender* (e esta é, parece-nos, a palavra mais adequada para descrever a operação da Experiência, pois nela está subsumida a noção de movimento amplo e tenso para a captação e inclusão em si de algo exterior e útil) – a experiência é o reconhecimento de uma presença. Nesse *entendimento* realiza-se uma acção de unificação, do outro comigo, que se constata no “fazer sentido”.

Existem portanto dois parâmetros de aferição da eficácia da Experiência: a adequação ou correspondência ao sujeito; e a adequação ou correspondência ao objecto. (Poder-se-ia ainda falar de um terceiro parâmetro, que analisa a unificação entre os dois termos da relação, mas consideramos que esse parâmetro está incluído no primeiro: na satisfação do sujeito). Acerca do primeiro parâmetro não nos sentimos habilitados a dizer mais do que já foi dito: uma determinação mais minuciosa do que significa “participação no Eu”, “correspondência ao sujeito”, “utilidade à pessoa enquanto tal”, “fazer sentido”, etc., além da significação que o senso-comum identifica nessas expressões, arrastar-nos-ia para diatribes que extravasam o âmbito proposto para esta dissertação. Contudo, o segundo parâmetro merece uma análise mais detalhada porquanto é exactamente aquele que introduz novidade relativamente ao conhecimento a partir do Sentimento, da arte e da arquitectura (que atrás tratámos); aquele de que resulta um ganho não-endogenético da experiência da arte e da arquitectura.

De uma forma abreviada, podemos dizer que garantir que a Experiência ocorra segundo uma “correspondência ao objecto”, significa admitir que a especificação do modo de abordagem do objecto não é feita *a priori* pelo sujeito, mas sim determinada pelo objecto: quer dizer que a experiência deve ser realizada como-o-objecto-quer⁶⁷. Ora,

⁶⁶ Podemos dizer que a proposição “O sol nasce todos os dias” é uma proposição experimental não porque tenhamos dados sensíveis sobre o que o sol fará amanhã, mas porque pelos dados do nascimento do sol no passado podemos extrapolar que ele nascerá também amanhã. A compreensão desta dimensão da experiência devemo-la ao Professor Mário Jorge de Carvalho, do curso de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa, que teve a amabilidade de no-lo explicar pessoalmente. Amplas referências sobre este assunto poderão ser recolhidas no seu artigo: Mário Jorge de Carvalho – «*Erfahrung und Endlichkeit: Hauptzüge und Zweideutigkeit des Erfahrungsbegriffes im Ausgang von Aristoteles*» in *Quid, revista de Filosofia*, n. 1 – *Sobre a Experiência*. Lisboa: Livros Cotovia, 2000; pp. 73-250.

⁶⁷ Pareyson cit in Sandro Benedetti – «*Il Processo di Lettura Storico-Critico*» in *Lecture di Architettura: Saggi sul Cinquecento romano*. Strumenti 3 S.S.S.R.M. (Scuola di

considerar algo de tão pessoal, como a Experiência, determinado por algo absolutamente exterior, parece um paradoxo e suscita imediatamente uma impressão de contrariedade.

Não nos parece oportuno advogar logicamente (para além do que já fizemos) a nossa perspectiva. Apresentaremos antes alguns casos em que é evidente que a modalidade de abordagem ao objecto é ditada pelo próprio objecto.

Depois tentaremos demonstrar que o caso da arquitectura não é substancialmente diferente dos casos apresentados.

1. Casos que solicitam a *experiência*

1.1. As Pessoas

O caso mais nítido, embora frequentemente esquecido, é aquele que diz respeito à relação interpessoal.

No caso de uma pessoa – e de forma mais evidente no trato com alguém que não é meu subordinado e a quem pretendo agradar – é evidente que com ela não me posso relacionar prescindindo de a conhecer, manipulando-a e usando-a a meu belo prazer, como se de puro instrumento, descartável, se tratasse. Mesmo se a relação for puramente profissional – e portanto basicamente instrumental – dificilmente conseguirei retirar do indivíduo a produção esperada se não tender a um certo grau (por mínimo que seja) de adaptação, relativamente a quem tenho diante; o que pressupõe pelo menos – para que pelo menos haja comunicação – o conhecimento do significado específico dos gestos e atitudes desse indivíduo. E também é verdade que ser-me-á mais fácil tratar uma pessoa adequadamente quanto mais nela reconhecer a mesma reciprocidade de atenção, que procura o tratamento adequado relativamente à minha pessoa. Daqui releva que a relação ética própria pressupõe o conhecimento do outro e decorre desse conhecimento; não é um *a priori*, neutro em relação à especificidade do outro.

O mesmo se verifica com várias classes de objectos propriamente ditos.

Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti), Università degli studi di Roma “La Sapienza”, Roma: Multigrafica Editrice, 1987, p. 120.

1.2. Os Objectos Técnicos Sofisticados

Uma máquina fotográfica sofisticada, um protótipo automóvel, um electrodoméstico custoso e menos simples, uma nave espacial – algo novo, do qual eventualmente eu nem consigo bem identificar a finalidade prática, mas que, não obstante, promete gozo e prazer no seu uso ou em consequência dele: requer de mim o seu conhecimento profundo, antes de me permitir a sua manipulação. Os momentos de contacto iniciais são de respeitoso “disttaco” – de estudo. Posteriormente inicia-se cuidadosamente a manipulação, embora sempre na perspectiva de dela tirar o máximo partido, todo o proveito possível. Depois de institucionalizada a relação – pela compra, pela oferta, de algum modo podendo chamar *minha*, ainda que momentaneamente, a essa coisa –, quanto mais apreço nutrir por ela, mais prudente e atenta será a minha atitude para com ela, e mais me sentirei obrigado ao seu conhecimento prévio.

Se não me dispuser ao “sacrifício” desse “conhecimento controlado”, prévio, do objecto, arrisco-me a usá-lo mal e a danificá-lo; ou pelo menos a não o usar em todo o seu potencial, retirando dele menores vantagens do que à partida ele me prometia.

1.3. As Antiguidades

Também os “objectos antigos” (na situação diametralmente oposta à dos “objectos novos” ou objectos técnicos sofisticados) requerem uma abordagem que considere a sua identidade.

As coisas antigas possuem também muitas vezes aquele carácter enigmático que suscita uma curiosidade do mesmo tipo daquela que sentimos relativamente aos objectos novos. A sua finalidade explícita foi de algum modo diluída pelo tempo e, ainda que se saiba para que servem, raramente se sabem usar, ou, ainda que se saiba usá-los, raramente se tem a prática suficiente para deles conseguir uma utilização eficaz. Acontece assim uma distância, uma descontinuidade, na relação entre mim e eles, que solicita uma investigação prévia ao seu ser: do que é, daquilo para que serve, de como se usa aquela coisa antiga.

Por outro lado, a coisa antiga tem em si os traços de quem a usou – seja ele alguém bem determinado como a monumental avó de Marcel Proust⁶⁸, ou tão amplo e abrangente como um povo. E por esses traços

⁶⁸ «[A minha avó] nunca se resignava a comprar fosse o que fosse de que não se pudesse retirar algum proveito intelectual, e sobretudo aquele que nos é proporcionado pelas coisas belas, ao ensinar-nos a procurar o nosso prazer fora das satisfações do bem-estar e da vaidade. Mesmo quando tinha que dar um presente chamado útil, quando tinha que dar um cadeirão, talheres, uma bengala, procurava sempre que fossem “antigos”, como se, apagado pelo seu longo desuso o carácter de utilidade, parecessem mais

de desgaste e velhice remete para os seus antigos usufruidores e participa da pessoalidade deles. Aquela coisa antiga coloca-se *em vez deles*, assume na realidade o papel de despertar, na nossa consciência, a memória e a imaginação deles: torna-se, facilmente, símbolo deles: da sua história, da sua cultura.

Numa passagem de *Mil novecentos e oitenta e quatro*, Orwell repara exactamente nisso: numa loja de antiguidades o protagonista compra um antigo pisa-papéis. «O que nele o seduzia não seria tanto a beleza como o ar de pertencer a uma era muito diferente da actual. O vidro liso, límpido como água da chuva, não se parecia com o vidro que toda a vida conhecera. O objecto mostrava-se assim duplamente atraente em virtude da sua aparente inutilidade, embora Winston calculasse que outrora devesse ter sido usado como um pisa-papéis.»⁶⁹ (Aliás, só defendido pela emanção humana desses objectos antigos – no quarto vetustamente mobilado por cima da loja de antiguidades, no centro da cidade antiga – é que o protagonista de *1984* encontra o refúgio que lhe permite a liberdade – subtraindo-se à prepotência do “Grande Irmão” – e em que pode acontecer o amor entre o casal de dissidentes.)

Deste modo as coisas antigas solicitam e suscitam naturalmente uma profunda e cautelosa investigação, cujo objectivo não é chegar ao conhecimento delas, naquilo que eram expressamente, mas ao de quem as fez e usou. (Será pertinente lembrar que também Goethe, na citação do início deste capítulo, exprimia um entendimento semelhante.)

As coisas antigas têm algo das características quer dos objectos novos quer das pessoas. Elas *reverberam pessoalidade* e para serem compreendidas e usadas de maneira própria têm que ser constituídas como participantes do âmbito da pessoalidade. Não são a idade ou os sinais de velhice que lhes dão o estatuto de antiguidade – pois com essas características elas poderiam ainda continuar a ser consideradas como coisas velhas, inúteis e desprezíveis – à “coisa velha” o tempo corroeu-a, mas para a “antiguidade” o tempo foi favorável e ungiu-a numa aura de encanto. E, não obstante, a qualificação como “antiguidade” não é arbitrária nem lhes é acessória: a reverberação de pessoalidade não lhes é estranha e alóctone; elas surgem imediatamente conectadas com uma pessoa ou povo, como símbolo de pessoas; elas são repositórios de

preparados para nos contarem a vida dos homens de antigamente que para servirem as necessidades da nossa. [...] Lá em casa, quando a minha tia-avó pretendia levantar uma acusação contra a avó, já não tinham conta os cadeirões por ela oferecidos a jovens noivos ou a velhos casais que, à primeira tentativa feita para se servirem deles, se haviam desmoronado imediatamente sob o peso de um dos destinatários. Mas a minha avó acharia excessivamente mesquinho preocupar-se por aí além com a solidez de um trabalho de madeira onde se distinguem ainda uma florinha, um sorriso, por vezes uma bela imaginação do passado.» (Marcel Proust – *Em busca do tempo perdido*. Volume I - *Do lado de Swann* (tradução de Pedro Tamen). Lisboa: Relógio d'Água, 2003. Pp. 46, 47 e 48.)

⁶⁹ George Orwell – *Mil novecentos e oitenta e quatro*. (Tradução Ana Luísa Faria) Lisboa: Antígona, 1999; pp. 102.

memórias. É a experiência de quando se entra numa velha casa abandonada, relativamente à qual não existem necessariamente laços de parentesco ou outros (como as casas recentemente abandonadas na área da albufeira do Alqueva), e imediatamente se tocam afectuosamente alguns objectos – as cerâmicas, as madeiras, aqueles objectos mais cheios de individualidade, normalmente com um cunho artesanal – enquanto se desprezam outros – mais indistintos de tantos outros, mais industriais, menos exclusivos de alguém.

Um poema de Manuel Bandeira, que nos atrevemos a transcrever integralmente, ilustra de forma convincente como se pode dar a investidura, inclusivamente de um objecto industrial, impessoal, em objecto vivo, repositório de memórias:

*Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova
– O gesso muito branco, as linhas muito puras –
Mal sugeria imagem de vida
(Embora a figura chorasse)*

*Há muitos anos tenbo-a comigo.
O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina amarelo-suja.
Os meus olhos de tanto a olharem,
Impregnaram-na da minha humanidade irónica de tísico.*

*Um dia mão estúpida
Inadvertidamente a derrubou e partiu
Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, recompus a figurinha
que chorava.
E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo mordente da pátina...*

*Hoje este gessozinho comercial
É tocante e vive, e me fez agora reflectir
Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu.⁷⁰*

É aqui nítido como o factor envolvido nesta passagem é a aquisição de *personalidade*, porém concretizada em aspectos da forma.

São os próprios traços do objecto (embora uma situação de destaque possa agudizar essa impressão), os traços do objecto sensitivamente reconhecidos, que – de um modo que não deixa de ser misterioso – suscitam uma *perplexidade* quanto ao uso declarado, que obriga a uma outra via de interpretação, não funcional, iridescente de personalidade – tal como acontece com a obra de arte.

⁷⁰ Manuel Bandeira (Recife, 1886 – Rio de Janeiro, 1968) – “Gesso” in *Ritmo Dissoluto*. Rio de Janeiro: 1924.

1.4. A Obra de Arte

De um ponto de vista corrente – que é o ponto de vista prático – a obra de arte, é, por sua natureza, enigmática: porque a relação instrumental, que normalmente temos com as coisas, fica nela suspensa – pela absoluta inexistência de uso prático enquanto considerada na sua qualidade de obra de arte⁷¹. Por isso provoca a suspensão da atitude normal – interventora e manipuladora – na *contemplação* – atitude que reflecte uma simetria de intenções, uma forte atracção por ela e um certo temor de lhe tocar.

Esse embaraço da atracção-repulsão, decorrente da ausência de uso conhecido e, portanto, do desconhecimento da atitude a tomar perante ela, é de tipo semelhante àquele que analisámos anteriormente. Se nos detivermos momentaneamente a olhar para a obra de arte, repararemos que ela mantém a mesma aura de mistério de um objecto técnico sofisticado, com a mesma promessa de retribuição; o mesmo encanto dos objectos antigos, com a mesma promessa de viagem e devaneio; e a mesma riqueza existencial e a mesma densidade significativa, com a mesma promessa de reciprocidade, que um ser humano. Em certa medida a incongruência de uma intenção prática relativamente a ela procede da reverberação das pessoalidades dos fautores da obra de arte, nela própria. Porque ela remete-nos para o seu autor, o seu modelo, o seu patrono, os seus sucessivos usufruidores – porque, reflexamente, também ela nos fala daqueles que a amaram –; ela remete-nos para aqueles nos quais, pela experiência dela, se efectivou a sua existência como obra de arte. O nosso estar perante ela é de algum modo semelhante ao nosso estar perante essas pessoas, perante essas humanidades; humanidades essas que na obra de arte se apresentam, aliás, mais amáveis e fascinantes, porque sublimadas pela sua intenção idealizante, pela sua formalização purificadora.

Participando da enigmaticidade do uso dos objectos novos e simbolizando a personalidade daqueles que lhe deram existência, a obra de arte requer, nestes termos, uma experiência que a reconheça naquilo que ela é e significa. Mas não apenas nesses termos...

De facto ela configura também uma categoria que só por si solicita e suscita a Experiência. O embaraço perante a sua presença não é somente o reverbero das qualidades de novidade e personalidade, mas da sua própria e essencial natureza. O mistério que nela induz à experiência é-lhe imanente. Precisamos por isso, para compreender o modo como a obra de arte solicita a experiência, de considerar detalhadamente o modo como a obra de arte se apresenta à experiência.

⁷¹ Hannah Arendt – *A condição humana*. p. 207 (ver nota 72)

(O *excursus* que a seguir apresentamos não tem a pretensão de circunscrever a experiência da obra de arte, nem deve ser entendido como proposta de uma fenomenologia desta. Tão-somente, mediante visões avulsas que se esperam suficientemente sugestivas, se deseja demonstrar que a relação com a obra de arte, por causa da sua densidade, só se consuma em algo mais do que a *aisthesis* ou o Sentimento.)

2. A experiência da obra de arte.

2.1. Aspectos da Experiência da obra de arte

PERPLEXIDADE

Uma obra de arte começa por se nos manifestar suscitando *perplexidade* (que é o esboroamento do preconceito: o desalojamento de um conhecimento que achávamos que tínhamos). No primeiro embate com ela sentimo-nos desarmados porque as nossas categorias normais de relação com as coisas do mundo não se revelam ali eficazes. Por vezes até parece que a entendemos, a sua finalidade não suscita dúvidas, mas é então a situação em que é colocada – em exposição (isolada sobre a mesa, pendurada numa parede) – que nos confunde. Sucede então que somos como que obrigados a parar e a olhar de novo para ela: para o-que-é e não para aquilo para-que-serve. Somos como que forçados a interrogarmo-nos acerca do sentido que possui para merecer aquele tipo de apresentação. De outras vezes ela é, em si própria, diferente das outras coisas e não conseguimos evitar surpreendermo-nos diante dela.

Mas a reacção de perplexidade não basta ainda para nos levar a perceber a coisa como obra de arte. Essa misteriosidade de que releva o primeiro embate com a obra de arte é comum, como já vimos, ao primeiro embate com um objecto técnico sofisticado. Depois de ler o objecto técnico sofisticado a misteriosidade dissipa-se e ele passa a ser usado como um outro qualquer objecto. A obra de arte não, a obra de arte resiste sempre, embora com afabilidade. Não é que ela se encerre em si – ela não deixa de falar de si ao espectador curioso – mas as respostas que dá, embora possam ser grandes, nunca a reduzem, nunca a resolvem, nunca a entregam totalmente à posse subjectiva do conhecimento. A aura de mistério, na obra de arte, subsiste sempre (e com ela a solicitação à experiência e à leitura).

O primeiro grau de experiência que a obra de arte suscita e aquele que jamais suspenderá, é a experiência do mistério: se a retira, significa que deixou de ser obra de arte – pelo menos para o sujeito que ali a lê (e por razões que podem ser só desse sujeito) –; se a não gera, pode acontecer que não seja obra de arte, ou que esteja envolta e oclusa entre

outras modalidades de relação (de carácter instrumental) que uma mais atenta leitura penetrará, revelando a sua verdadeira natureza. A obra de arte é nesta altura – e talvez seja esta a sua categorização mais universal – um objecto inutilmente útil⁷²: a sua ausência seria sentida como uma perda e há como que a sensação de que ela corresponde a uma qualquer função, mas não se conhece bem o funcionamento nem a finalidade; não se sabe exactamente a que necessidade ela corresponde, dessa necessidade às vezes não há sequer consciência. Normalmente, porém, de uma ou outra forma, a obra de arte acaba por suscitar um certo tipo de interesse – do qual a razão não é evidente – que nos faz voltar, caso no-lo permitamos, à sua presença e ao colóquio com ela. Por analogia poder-se-ia dizer que a obra de arte nos faz *apaixonarmo-nos* por ela, pois o nosso pensamento fica-lhe como que preso e por mais esforços que faça não consegue subtrair-se a esse enleio e arrumá-la “em sítio próprio” – em lugar predeterminado da consciência. Ela é como alguém, há muito conhecido e regularmente visitado, mas que sabemos ter sempre uma palavra nova e pertinente para nos dizer (paradoxalmente, quanto melhor conhecemos uma pessoa mais difícil é defini-la...)

Quando se vê um quadro de uma paisagem conhecida – uma “marinha”, por exemplo (pode ser aquela descrita por Proust⁷³, relativa ao porto de Carquethuit; ou aquela de António Carneiro, da praia de Leça da Palmeira: do longo calor do areal rosa, da turbulência do céu ao fundo e dum mar mexido de permeio) – a perplexidade pode não acontecer, porque ali se representa apenas o que conhecemos (ou menos ainda). Se for verdadeiramente arte, a certa altura deter-nos-á, forçar-nos-á a reparar em algo na paisagem de que nunca nos tínhamos apercebido: como se ela finalmente se nos revelasse na sua pertinência e assim rompesse aquele véu de vaga indiferença, que por ela sentíamos; ou mesmo se nos explicasse aquela vaga atracção de que não percebíamos a razão (“quantas vezes até ali fui, inconscientemente guiado, e só agora percebo porquê!”). É «[...] *uma imagem singular de uma coisa conhecida, imagem*

⁷² Cf Hannah Arendt – *A Condição Humana*. p. 207 «Entre as coisas que emprestam ao artifício humano a estabilidade sem a qual ele jamais poderia ser um lugar seguro para os homens, há uma quantidade de objectos sem utilidade nenhuma e que além disso, por serem únicos, não são intercambiáveis e portanto não são passíveis de igualação através de um denominador comum como o dinheiro; se expostas no mercado das trocas só podem ser apreçadas arbitrariamente. Além disso o relacionamento adequado do homem com a obra de arte não é “usá-la”; pelo contrário, ela deve ser cuidadosamente isolada de todo o contexto dos objectos de uso comuns para que possa alcançar o lugar que lhe é devido no mundo. Da mesma forma ela deve ser isolada das exigências e necessidades da vida diária, com as quais tem menos contacto que qualquer outra coisa. A inutilidade dos objectos de arte sempre existiu e, antigamente, a arte servia as chamadas necessidades religiosas do homem, tal como os objectos de uso comum servem as necessidades mais comuns.»

⁷³ Marcel Proust – *Em busca do tempo perdido*. (tradução de Pedro Tamen). Lisboa: Relógio d'Água, 2003; vol II, pp. 420-422.

diferente das que temos o hábito de ver, singular e contudo verdadeira e que por causa disso é para nós duplamente surpreendente porque nos espanta, nos faz sair dos nossos hábitos, e ao mesmo tempo nos faz entrar em nós mesmos ao recordar-nos uma determinada impressão.»⁷⁴ Este acontecimento reveste-se de tal espessura humana que o podemos significar por *encontro*.

A *perplexidade*, como dissemos, não é suficiente para identificar a obra de arte. Se esta o é, a certa altura, dá-se o *encontro*.

ESPANTO

Ultrapassada a confusão que havia quando a relação que nos propúnhamos estabelecer com o objecto suporte de artisticidade não era adequada, a primeira reacção é de abertura, de expectativa – e normalmente manifesta-se num *silêncio*: um silêncio profundo – de quem nada encontra para dizer; um silêncio suplicante, porque a obra está grávida de doação e quem o entende, ardente de comunhão com ela.

O Silêncio é sinal de que nos encontramos no limiar da experiência da obra de arte. A experiência dessa “claridade que se propaga aquém da porta entreaberta” é vivencialmente traduzida pela palavra *espanto*. O Espanto pode ser vivido com alguma perturbação, com a inquietude que provém do estar-se diante do desconhecido (o “abismo intraquilizante”, a “subversão do familiar” de que fala Heidegger⁷⁵); mas tende a ser silencioso – porque a imponentia daquela presença abafa qualquer movimento –, e tende a serenar-se – quando gradualmente nos vamos apercebendo do *para-mim*, da doçura, dessa presença.

O Espanto é mais um dos sintomas da perpétua misteriosidade que atribuíamos à experiência da obra de arte, mas é mais do que isso: é o primeiro e mais poderoso sinal de um *encontro*, o sigilo da ponderosidade humana do acontecimento; é o acusar da amorosa e fecunda penetração da realidade no Eu. *Espanto* por uma correspondência inesperada, pelo paradoxo de um conhecimento que se desconhece, por uma evidência então ainda não possuída e cuja apreensão começa a acontecer no ali e agora, no momento no qual se exclama comovidamente “é isso mesmo!”, diante de algo de que se conhecia o conteúdo específico mas não a forma, ou a forma mas não o conteúdo específico; ou, se a obra já tiver sido investigada, leves indícios de ambos mas ainda não a significação.

Por exemplo, dizer que o conteúdo da Torre de Belém, enquanto monumento, é o de ser símbolo dos Descobrimentos e dizer que tem a forma de uma torre de uma caravela, não é ainda o *encontro* que significa *experimental* que ela é um “totem” sobre as águas, assim roubando-as ao

⁷⁴ Marcel Proust – *Em busca do tempo perdido*, op. cit., vol II, pp. 422-423.

⁷⁵ M. Heidegger – A origem da obra de arte, p. 60.

primitivo caos, tornando-as veículo, já não limite (ver, nesta dissertação, *I Parte, Secção Prática*). Por exemplo, dizer que a Estrela é um monumento ao Coração de Jesus, nada significa comparado com a *experiência* de que, pelo seu esplendor e dimensão, ela é *estrela* de...; e no seu interior de luz tépida e pulsante ela é *coração* de...; o largo e acolhedor coração, necessário ao potente e constante farol de urbanidade e céu, que é o monumento da Estrela (ver, nesta dissertação, *II Parte, Secção Prática*).

A notícia aguda da profunda pertinência da obra à pessoa do fruidor declara o Encontro – o Espanto é o seu estandarte.

A apreensão realizada pelo Espanto do conteúdo da obra de arte é ainda muito nebulosa. Desse conteúdo vir-se-á a adquirir consciência gradualmente, pela reflexão sobre as impressões correlatas desse espanto e pela confrontação dessas com a memória pessoal.

Pode mesmo suceder, e assim sucede normalmente, que esse espanto não aconteça no primeiro momento em que embatemos no objecto mas só depois de dele termos adquirido um certo conhecimento: certas sensações que causa, cuja disposição desencadeia movimentos, sentimentos e pensamentos, que se conjugam com memórias. A dada altura é como se essa multidão de sensações, movimentos, sentimentos, pensamentos e memórias saísse do Caos, dela fosse percebida a ordem e, portanto, a relação comigo – e tudo se orquestrasse segundo uma *constelação de sentido*. Quando tal acontece emerge um significado no qual se percebe a relação existencial da obra comigo – é o *encontro*. Por esse significado a obra é possuída, mas, tendo a qualidade da existencialidade – pelo facto de me ser útil à vida – é como se também me possuísse a mim, numa quase coincidência de vontades e sentimentos que me faz compreender e ser compreendido; numa comunhão, numa amizade que rompe a solidão do indivíduo e dá sentido, esperança consciente (porquanto resulta de uma visão e não de um sentimento) à vida. É um *êxtase*, uma *comoção* que não é só sentimental, porque nela está imerso todo o meu ser: vontade, sensibilidade e inteligência.

O Espanto é ambivalente, do ponto de vista do conhecimento, porque é simultaneidade de conhecimento e desconhecimento: diante da obra de arte revela-se algo que é meu mas que eu não sabia que possuía, que ainda não possuo, e mesmo – se a obra de arte for grande – que nunca possuirei em definitivo. Esse espanto continuará a acontecer diante da mesma obra de arte sempre que eu descobrir nela outra faceta que me corresponda – o que levará ao adensar-se do Encontro – porque o espanto é sempre sentimento de uma novidade. Mas o Espanto diante da obra de arte revela também essa minha chaga de ignorância da realidade de mim – que eu sofria sem saber que sofria –, embora, de algum modo, a pacifique, concedendo-me o privilégio da maturidade

sábia: de quem conhece os seus desejos sem desconhecer os seus limites (e que tenaz e paulatinamente se dispõe a ser mais ele próprio). O que a obra de arte quebra em mim não é o horizonte da minha expectativa de cumprimento – porque essa perspectiva de destino bom é, em certa medida ampliada por ela; é o mundo de ilusão do conhecimento de mim que se desmorona, é a alienação do meu Eu que é desmascarada (o *Rei Lear* e também *Hamlet* são bons exemplos desta ocorrência). Tem aqui início aquilo que Aristóteles, referindo-se ao efeito produzido pela Tragédia Antiga, e que dela era sua finalidade e essência, chama *catarse*⁷⁶: a purificação consequente ao “conhece-te a ti mesmo” concreto⁷⁷: «*lasciando il teatro il greco doveva avere la sensazione inconscia di aver trasformato un nuovo pezzo del suo sé informe in forma stabilmente plasmata.*»⁷⁸. Poderíamos aproximar-nos da operação da obra de arte sobre o sujeito, dizendo que ela realiza uma espécie de conquista territorial, uma cosmificação do ignoto, um desbravamento, arroteamento e habitação – ao modo dos antigos frades bernardos – de regiões selvagens. E contudo esta viril lavoura (tão bem expressa na tenacidade sofrida do “Movimento Perpétuo” de Carlos Paredes) é feita de maneira doméstica e feminina: a obra de arte corrige e consola, ao mesmo tempo⁷⁹.

A experiência da obra de arte dá pois origem, desde os primeiros momentos da relação com ela, a um movimento interior da razão e do afecto. Mas isso já não é *espanto*: é *êxtase* e *comoção*. O Espanto –

⁷⁶ Aristóteles – *Poética* (1449 b) Lisboa: INCM, 2000, p. 110: «[...] Agora vamos falar da tragédia, dando da sua *essência* a definição que resulta de quanto precedentemente dissemos. É pois a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do [drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores e que *suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.*» (Sublinhado nosso).

Relativamente ao alargamento deste efeito da Tragédia Antiga a todas as formas de arte, anote-se o que diz Romano Guardini: «Ciò che Aristotele ha detto complessivamente del dramma, vale anche, fatte le debite differenze, per ogni opera d'arte autentica e in ciò si radica il suo significato etico. Essa muove in modo del tutto particolare l'intimo dello spettatore lo purifica, lo ordina e lo illumina.» *L'opera d'arte*. Brescia: Morcelliana, 2003, p. 37.

⁷⁷ Esta formulação da *catarse* (ou purificação) como essência da Tragédia e da *essência* como reunião de finalidade e efeito, embora esteja no texto de Aristóteles, foi-nos salientada pelo professor Pedro Paixão, quando com ele estudámos a *Poética*, no Curso de Filosofia da Universidade Nova (2000/2001). A acção da *catarse* através do “conhece-te a ti mesmo” socrático, é fruto de uma resposta deste professor a uma pergunta nossa.

⁷⁸ Hans Urs Von Balthasar – *Lo sviluppo dell'idea musicale – Testimonianza per Mozart*, p. 29.

⁷⁹ É interessante notar que esses dois termos – consolar e corrigir – têm por origem o mesmo termo grego: *parachaleisthe*.

sentimento intenso mas evanescente – não é ainda a meta do encontro com a obra de arte.

O Espanto é inevitável, se se está atento à obra de arte, mas o Espanto traz consigo uma convocação que se pode ou não aceitar. O ulterior e mais íntimo encontro que o Espanto propõe, pode ser recusado (podemos não querer perder tempo com uma determinada peça que nos chama a atenção, como quando vamos a um museu com pressa, e deixarmo-nos ficar pela sua impressão, sem a decodificar conforme ela pedia). O sentimento do *espanto* não exige pois o conhecimento daquilo que o causou. Contudo a sua intensidade imediatamente seduz a uma reflexão.

O movimento da *comoção*, por seu turno, não acontece sem a compreensão da amplitude daquela experiência, das suas ramificações conceptuais, e repercussões existenciais. A Comoção pressupõe a antevisão de um mundo novo – aparição que se dá com o Êxtase. Mas a compreensão que é inerente à Comoção não representa necessariamente um acréscimo de informação (embora também assim possa acontecer). Com frequência significa apenas uma maior adesão, uma permanência mais caseira naquilo que a obra apresenta, mais um aprofundamento que um alargamento. É uma modalidade de aquisição de conhecimento que poderíamos chamar *incorporação*⁸⁰ – como o conhecimento adquirido nas artes marciais, na ginástica ou na dança –; não é necessariamente uma verdade inaudita, é a maior ou melhor *habitação* da mesma verdade (de que não deixa de derivar uma sensação de novidade); mas não é novo (“já o vi!”), é só mais meu. Porque a experiência da *comoção* é antes de mais uma experiência de unidade, de Cosmos, de propriedade de lugar meu e da obra, dentro do mundo, da vida e do destino.

ÊXTASE

Quando a porta se abre para nos deixar passar sente-se o conforto da casa: quando a vontade acede ao convite que lhe faz o Espanto há como que um *êxtase de liberdade*.

A liberdade acontece, não no sentido em que eu posso fazer tudo, mas no sentido em que não preciso de fazer nada⁸¹: «tudo está onde deve

⁸⁰ Quanto à especificidade e relevância do conhecimento adquirido por incorporação – e nomeadamente no que diz respeito às memórias assim preservadas e veiculadas – veja-se Paul Connerton – *Como as sociedades recordam*, Passim.

⁸¹ A liberdade não é originalmente a capacidade ou possibilidade de escolha. A capacidade de escolha é *preliminar* à liberdade. A experiência de ser livre faz-se na satisfação, na plenitude da correspondência. O excesso de possibilidades de escolha (ou a incapacidade de escolher) pode inclusivamente suscitar um sentimento de opressão, causar ansiedade e angústia, ou tédio – quando não é evidente, de entre o leque de possibilidades, aquela que é a mais correspondente. À liberdade interessa a capacidade de escolha porque esta lhe faculta a possibilidade de aderir àquilo que a satisfaz, àquilo

estar e vai para onde deve ir», nas palavras de Milosz. (Estamos a falar daquele momento que Shopenhauer designa por “pura objectividade”⁸², em que nada há do exterior que solicite a vontade e em que por isso ela se pode apagar, podendo o Eu entregar-se a uma contemplação que é só acolhimento e paz, que é suma correspondência de sentido entre aquele objecto material e aquele aspecto do ideal de mim: a rara liberdade que é “entusiasmo” (no sentido etimológico⁸³) – a experiência de saciedade e paz que advém do estar “em-Deus”, e que o Paraíso da *Comédia* de Dante bem descreve – não o vulgar fascínio da autonomia.)

O êxtase é aquele frémito de plenitude que procede da coincidência entre sujeito e objecto⁸⁴; é a empatia, é a realização de uma unidade inesperada e paradoxal entre o mais íntimo de mim mesmo e a disjunta realidade do mundo exterior; é a experiência afectiva da ordem, é o calor da verdade. O êxtase resulta da visão do puro cristal em que a obra de arte transfigurou um aspecto do mundo ou da vida, outrora amorfo, caótico e por isso hostil. Agora esse aspecto *coincide* comigo e, nele, parte de mim revê-se: aquela forma cristalina é a refacção no Eu de um aspecto do real tornado ideal, um *ideal* ali *real*. (É só um aspecto da vida, uma faceta das coisas – o artista vem ao mundo para dizer uma só pequena coisa⁸⁵ – e contudo esse aspecto tem ali a densidade e a extensão de um mundo: a obra de arte não é total mas é experimentada como totalizante). Pelo êxtase o sujeito afirma, elevado, sob um pedaço de mundo verdadeiramente *Eu*: “tu és completamente para mim” e por isso “eu *sou* tu”, “eu sou feito para a verdade e beleza que tu és” – na obra de arte eu vejo o que quero ser e vejo que posso sê-lo.

que corresponde ao Eu. «*Mostro-me livre quando experimento pertencer-me; quando experimento que, agindo, dependo de mim próprio, que a acção não transita através de mim e por isso cabe a outra instância, mas surge em mim, e portanto é minha, nesse sentido peculiar, e nessa, sou meu*» (Romano Guardini – *Persona e Libertà*. Brescia: La Scuola, 1987. p. 101).

⁸² Veja-se, à frente, nota 86.

⁸³ É também Herman Broch que caracteriza o êxtase com este termo (Hermann Broch – «Notes au sujet d’une Esthétique Systématique» in *Grandeur Inconnue*, p. 245). Não sabemos no entanto se o usa no seu sentido etimológico em que nós aqui o propomos (in-Theos).

⁸⁴ Hermann Broch – «Notes au sujet d’une Esthétique Systématique» in *Grandeur Inconnue. Passim* mas especialmente pp. 245-258: «L’extase est un état d’ivresse de la volonté qui peut, en tant que telle, être considérée comme une *forme plus pure* sous laquelle la volonté se manifeste et comme un refoulement de la souffrance. L’extase devient volupté, devient beauté. [...] L’extase est ressentie comme belle et, dans l’unité du sujet et de l’objet, se trouvent les lignes de la force qui fait dépendre cette sensation des phénomènes du monde extérieur. C’est cette unité qui établit entre l’extase du Moi et celle du phénomène cette action réciproque qui s’exprime comme un tri esthétique et une appréciation des phénomènes et c’est elle qui permet d’expliquer le délice de connaître comme *reconnaissance du Moi*.» (pp. 244-245 e 245-246).

⁸⁵ “Une seule petite chose”, como contributo do artista, é um dito de Paul Claudel.

Êxtase – esse transporte intenso e ao mesmo tempo tranquilo de mim para mim, mediante um real transfigurado –: acontece na vertigem da suspensão abrupta, sob o abismo, do segundo andamento da “Incompleta de Schubert”, fazendo-nos mergulhar na ansiosa e desconfiada expectativa do coração humano; acontece na dilacerante velocidade das últimas linhas da “Fada Oriana” de Sofia de Mello Breyner, tornando credível a possibilidade do milagre; é a vibração assustada do homem do leme do “Mostrengo” de Pessoa, que ensina o que é realmente a coragem; é o olhar lúcido e penetrante, de um dos auto-retratos de Van Gogh, que desassombra as profundezas do íntimo..., é a tensa e segura aspiração de Verdade e Beleza, da miríade de braços e dedos estirados para os céus, na catedral da Sagrada Família de Barcelona; é o equilíbrio elegante e ameno da praça do Ospedale dei Innocenti em Florença de Brunelleschi; é a assombrosa abóbada de Santa Maria de Belém, que envolve, mistura e abraça, todos os que recolhe, num crisol cultural...

(Notemos contudo que a obra de arte não age directa e globalmente sobre a totalidade do meu Eu; ela só transforma o meu olhar porquanto transforma o lugar para onde olho. Não se suponha que consideramos a obra de arte como um acontecimento místico de transfiguração instantânea da pessoa: se assim fosse seria ineficaz no gerar consciência e acção apropriadas, porque seria reversível, pois não deixaria marca substantiva na memória (muitas vezes é usada desse modo, mas não é essa a sua natureza)⁸⁶. A obra de arte age em mim mediante a experiência crítica da realidade, que por ela me é proposta. A transformação da minha personalidade decorre dessa experiência. A obra de arte mostra-me o *para-mim* das coisas, que as torna habitáveis. É essa *habitação*⁸⁷ das coisas que, por seu turno, me transforma (através da catarse) num Eu melhor – um Eu que não odeia, um Eu que não está só, um Eu que pode ter esperança consciente, porque vê o Bem. Mesmo quando a obra de arte revela a Guerra ou o Ódio ou o Feio – como a Guernica de Picasso ou o Decameron de Pasolini –, o que realiza em mim não é a Guerra ou o Ódio ou o Feio, mas a compreensão deles. Essa compreensão contém o reconhecimento desses aspectos em mim – o que me torna compreensivo – mas vejo-os também naquilo que eles são, o que me eleva acima deles e me pacifica.)

⁸⁶ A este propósito, referindo-se ao acontecimento de objectividade que a obra de arte produz, Schopenhauer menciona que «*the imagination recalls merely what was objective, not what was individually subjective, and we imagine that something objective stood before us then just as pure and undisturbed by any relation to the will as its image now stands in the imagination.*» (Arthur Schopenhauer – *The World as Will and Representation*, III Book – The World as Representation. Second Aspect. §38.)

⁸⁷ Heidegger – “...*Poetically man dwells...*” op. cit. *passim*. Veja-se à frente a análise detalhada de habitação, página 180.

COMOÇÃO

A aparente passividade do Êxtase não está em contradição com a actividade da Comoção. Nem se podem considerar dois momentos sucessivos ou complementares. O Êxtase é já uma *verificação* (um “fazer-verdade”) do Eu, no duplo sentido de reificação e idealização. Talvez se pudesse dizer que o Êxtase corresponde ao aspecto cognitivo do Encontro e a Comoção ao aspecto activo, mas isso só em parte é verdade, porque o Êxtase é já o pacificar-se da vontade e a Comoção retem a dupla consciência de um caminho para o destino e de uma companhia nesse caminho (o que a seguir examinaremos).

O Êxtase tem o seu início um momento antes da Comoção e do movimento ético que ela transporta, mas não lhe é independente, porque a experiência de coincidência entre o objecto e o sujeito, que constitui o êxtase, é com o sujeito perfeito, não com o estado contingente e incompleto em que esse se encontra agora. O Êxtase é fruto da objectivação do subjectivo, mas não do subjectivo contingente – porque, se assim fosse, não aconteceria a paz nem o apagar-se da vontade; e a quezilhenta crítica de mim a mim continuaria a acontecer, sem o acontecer da liberdade extática. É, pelo contrário, a visão em produto de um aspecto do ideal do meu Eu, que cria a possibilidade da mudança, que impulsiona o esforço de conversão que está contido no movimento moral da Comoção: é porque vejo na obra de arte que “é possível”, que me disponho ao movimento ético. O êxtase é a tomada de contacto concreto com o ideal. A diferença de potencial entre o que sou agora e o que vejo que posso ser, gera o movimento catártico da Comoção.

Usamos o vocábulo *co-moção* porque ele não traduz só um movimento – e um movimento íntimo – mas também um *acompanhamento* nesse movimento. O movimento a que se dispõe o Eu comovido é acompanhado – mais: é guiado – pela realidade da obra de arte. A palavra comoção, no sentido em que a usamos, sublinha pois também a *não-solidão* inerente à experiência da obra de arte: ainda que só eu perceba aquela obra de arte e só eu me comova diante dela, está sempre latente na sua experiência uma impressão de companhia, a companhia de quem a fez, a companhia de quem a frui, em suma a companhia de todos aqueles que se comoveram diante dela, de todos aqueles para quem ela foi obra de arte. A obra de arte gera assim – e não é esse um dos seus menores privilégios – uma *comunidade de olhar*⁸⁸. A experiência da obra de arte tem por isso algo de semelhante à experiência da Amizade; por isso,

⁸⁸ Shopenhauer – *The World as Will and Representation* op. cit. §38: «[...] all difference of individuality disappears so completely that it is all the same whether the perceiving eye belongs to the mighty monarch or to a stricken beggar;»

e não sem propriedade, se fala de livros, de filmes, de peças musicais, de monumentos, como “os melhores amigos”.

AMIZADE

A experiência do encontro com a obra de arte que é a experiência de encontro significativo com ela, é a experiência do conhecimento de um amigo fiel, junto do qual sempre me poderei refugiar quando atacado pelo mundo⁸⁹. «*Tu sabe-lo bem: nada te toca, estás cansado, não aguentas mais. E de repente encontras na multidão o olhar de alguém – um olhar humano – e é como se a ti se tivesse encostado um misericordioso divino, um divino escondido. E de improviso tudo se torna mais simples...*» faz dizer Tarkowskj no filme *Andrej Rublëv* – e não é esta a experiência da obra de arte?! Quantas vezes depois de um dia pesado não se chega a casa com a consciência – “preciso de ouvir Beethoven” (do derradeiro período), “preciso de mergulhar em Pessoa” (de Bernardo Soares), “preciso de acolher-me em Dante” (do Inferno, ou quiçá do Paraíso...). Quantas vezes, ao fim de uma semana desgastante, não emerge à consciência o desejo de acordar o olhar naquela peça de tal museu (a cena da “Matança dos Inocentes” do presépio de Machado de Castro, na Estrela...), de me retemperar naquele monumento (no Santuário do Cabo Espichel, em Santa Maria de Belém) ou naquele sítio (de me perder por Sintra, de me esconder no Piódão, de me fortificar no Marvão, de me *com-pensar* no Convento de S. Paulo da Serra d’Ossa...) E aquela audição, aquela poesia, aquela visão – sobretudo aquela *habitação* –, ajuda-me a reencontrar-me comigo, redime-me e restaura-me, instaurando de novo em mim aquele mínimo de esperança sem o qual qualquer iniciativa é inviável e se cai no desespero⁹⁰: aquela obra faz-me companhia, é-me amiga (pois não é isto que usualmente pedimos aos amigos?!)

Habitualmente este encontro acontece mediante a identificação do espectador com os personagens, da história que a obra sempre conta, e que podem também ser os autores ou os habitantes, e que, semelhantes a mim, ali conviveram, ali habitaram, ali sofreram e enfrentaram as vicissitudes que o destino agora me reitera. Pela obra de arte eu sou-lhes

⁸⁹ Quanto à capacidade que os objectos têm de dar estabilidade a um mundo instável veja-se o que diz Hannah Arendt (citação na página 118 e nas notas 100 e 395). Quanto à capacidade consoladora e correctora da arte veja-se Romano Guardini – *L’opera d’arte*. Brescia: Morcelliana, 2003, p. 37 e, Hans Urs Von Balthasar – *Lo sviluppo dell’idea musicale: Testimonianza per Mozart*. Milano: Glossa, 1995, p. 29.

⁹⁰ Quanto ao carácter “antecipativo” da obra de arte, que sustenta aquilo a que chamámos esperança, veja-se Heidegger – *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1991. p. 61. Referindo-se à obra de arte como “fundadora da História”, Heidegger afirma: «*O autêntico princípio, enquanto salto, é sempre um salto antecipativo, em que o que ainda há-de vir já está ultrapassado. O princípio contém, já oculto, o fim*» (sublinhado nosso)

émulo, acirrado na batalha contra a corrosão do mundo e da vida mas, agora, rodeado de fortes e fiéis hostes.

Não pretendemos com isto dizer que a obra de arte substitua os amigos – não cremos que assim seja. Contudo parecem-nos análogas as finalidades e os processos – e portanto a *essência*⁹¹ – de ambas. É verdade que a Amizade supõe a reciprocidade⁹² e que ainda quase só se percebeu o que a obra de arte me dá, sem se antever o que eu dou à obra de arte. Mas a solução do enigma é simples: eu dou à obra de arte o *ser*; sem mim, que a fruo e entendo, ela não existe. Do mesmo modo que a Amizade realiza, na reciprocidade, o mútuo ser do amigo, também a obra de arte se realiza por mim e eu por ela (embora parcialmente).

Dirão que isso se dá apenas num momento – “de uma vez para sempre” – e que depois a obra de arte nada mais tem para oferecer. Não é assim, vimo-lo já: porque nas personalidades que representa, o encontro com a obra de arte pode ser um contínuo aprofundamento; o encontro com a obra de arte é progressivo e, se o coração da obra for grande, ela poderá nunca faltar, tendo sempre coisas novas a dizer – de um modo não muito diferente do que depende da grandeza do coração do amigo.

Um aspecto de diferença entre o abraço da obra de arte e o do amigo há que aceitar contudo: é que a presença da obra de arte é menos simples, porque pressupõe uma maior predisposição para a atender (um amigo é, ou pode ser, mais interpelativo) e, talvez por isso, o encontro com ela é menos intenso e menos actuante – entendemos que a obra de arte age *à imagem* da Amizade, mas não defenderemos o inverso.

A obra de arte será um amigo, mas limitado. A sua empatia comigo pode aprofundar-se, mas não expandir-se, ela não me pode compreender todo, a sua *syn-pathia* limita-se ao aspecto da sua essência, mas não à totalidade multifacetada do meu ser pessoa. A obra de arte não consegue alargar o seu coração para se adaptar às variações do meu. A cada obra se reconhece, pela minha experiência dela, um carácter, e é só à carência em mim desse carácter que aquela obra de arte pode corresponder; é só para um ângulo ofendido da minha pessoa que aquela obra de arte pode oferecer abrigo e lenitivo.

A Torre de Belém urge-nos à conquista de um território desejado e por descobrir, mas não realiza o abraço ecuménico da cobertura de Santa Maria de Belém; esta, por seu turno, estreita-nos quase uterinamente, mas não incita à descoberta; e é preciso ir até ao claustro dos Jerónimos, quando o olhar é lançado para o céu no ascendente alargamento do

⁹¹ É Aristóteles que relativamente à tragédia define *essência* como a conjunção de efeito e finalidade (referência na nota 77).

⁹² Duarte da Cunha – *A Amizade segundo S. Tomás de Aquino*. Lisboa: Principia, 2000; pp. 416-419.

recinto, para que a latitude do ser pessoa seja compreendida no *terminus* da sua extensão total e o olhar toque aquele limite infinito a que Montale alude quando diz: «todas as coisas levam escrito mais além, mais além...»⁹³

PERMANÊNCIA

A obra de arte comporta contudo uma disponibilidade objectivamente constante que o Amigo não pode oferecer. A obra de arte não realiza só a perfuração do sem-sentido do mundo, ela realiza também a manutenção, a persistência desse sentido. A obra de arte permite de facto o re-acontecimento da experiência afectiva do sentido – as imagens propostas anteriormente, de repetida visitaçāo da mesma obra de arte, asseveram-no. Ela está sempre ali, disponível para ser frequentada, reiterando a mesma promessa de espanto, de êxtase, de comoçāo, oferecendo-se de novo para o encontro humano. (Uma relaçāo com a obra de arte como coisa do passado, prescindindo da sua experiência presente, anula-a completamente.) A obra de arte é provavelmente o único instrumento eficiente de re-presentificaçāo do passado, porque nela, não são o conceito é eficientemente reproposto  experiência, mas também todo o halo de afectos que acompanharam a sua descoberta original – ela é um instrumento de *reactualizaçāo dos afectos*⁹⁴. Por isso nos dispomos  continuada convivência com ela: nem

⁹³ «[...] sotto l'azzurro fitto/ del cielo qualche uccello di mare se ne va;/ n sost mai: perché tutte le immagini portano scritto:/ 'pi in l!'» Montale – «Maestrale» in *Eugenio Montale, Tutte le Poesie* (a cura di Giorgio Zampa). Milano: Mondadori, 2001. p. 73.

⁹⁴ Que a reactualizaçāo dos afectos seja impossível por um método estritamente cognitivo – ou seja pela operaçāo da memória são por si – demonstrou-o Santo Agostinho (Confissões, Livro X, capítulo 21): «Portanto sem dúvida que a memória é como o estômago da alma, enquanto a alegria e a tristeza são como uma espécie de manjar doce e amargo: quando são confiadas  memória, como que passadas para o estômago, podem l ser guardadas, mas não têm sabor.»

Que sejam necessários instrumentos para que aconteça a presentificaçāo de uma experiência passada é o conteúdo de múltiplas passagens da obra de Proust, *A la recherche du temps perdu* (volume I, pp. 51-55): «A bem dizer poderia responder a quem me interrogasse que que Combray compreendia ainda outra coisa e existia a outras horas. Mas, como aquilo de que me lembrasse me seria fornecido apenas pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela me d sobre o passado nada conservam dele, nunca me apeteceria pensar neste resto de Combray. Tudo isto estava morto para mim. Morto para sempre? Era possível. [...] Acho muito razoável a crença cltica de que as almas daqueles que perdemos estão cativas em algum ser inferior, num animal, num vegetal, numa coisa inanimada, efectivamente perdidas para nós até ao dia, que para muitos não chega nunca, em que acontece passarmos junto da árvore, ou entrarmos na posse do objecto que é a sua prisão. Então elas estremecem, chamam por nós e, mal as reconhecemos, quebra-se o encanto. Libertadas para nós, venceram a morte e tornam a viver connosco. O mesmo acontece com o nosso passado. É um trabalho baldado procurarmos evocá-lo, todos os esforços da nossa inteligência são inúteis. Ele está escondido, fora do seu domínio e do seu alcance, em algum objecto material (na sensação que esse objecto material nos daria) de que não suspeitamos.»

sempre porque ela nos traga novas experiências, mas porque nos traz as de sempre, que sem ela estariam para sempre perdidas – não é por isso que ouvimos repetidamente o mesmo disco, ou continuamos a tornar a ver o mesmo filme?! Ela é, neste sentido, *símbolo* de um tempo, como instrumento que introduz a esse tempo; ela é uma “máquina do tempo” que nos transporta para outras eras.

A obra de arte realiza no Êxtase a suspensão do devir do tempo, ela inibe a corrosão que o descolamento entre as exigências exteriores e as intenções interiores causa, realizando a unidade entre a realidade do mundo e o Eu. Por isso Broch podia dizer: as artes do espaço não têm senão uma finalidade – a suspensão do tempo⁹⁵. Esse espaço, o ambiente gerado pela obra de arte, constitui um *santuário*, no qual o tempo é meu. Todas as vezes que me re-introduzir nesse santuário e me dispuser a habitá-lo, poderei re-saborear integralmente o êxtase e a comoção da experiência artística original⁹⁶. Acaba por ser essa, na leitura que Assunto faz de Proust, uma das finalidades da arte.

Quanto à capacidade que os ambientes (e os gestos nesses ambientes) têm para desengatilhar, vividamente, memórias, veja-se, do mesmo autor, volume IV, p. 164 e seguintes e página 528.

⁹⁵ Hermann Broch – Os Sonâmbulos. Degradação de Valores (3): «Não, se existe um estilo, todas as expressões vitais estão penetradas por ele. O estilo de uma época está por igual presente no pensamento e na acção implantados pelos homens desse período. E é só este dado, necessariamente como tal, pois não pode ser de outro modo, que permite explicar um facto surpreendente: porque serão precisamente as acções que se manifestam no espaço que adquiriram um significado tão extraordinário, um significado evidente, no verdadeiro sentido da palavra.

Talvez fosse ocioso discutir este assunto, caso por detrás dele se não escondesse o problema que só por si legitima toda a filosofia: a angústia do nada, a angústia do tempo que conduz à morte. E talvez toda esta inquietação inspirada pela má arquitectura, que faz com que eu me encaracole no meu canto, talvez toda esta inquietação mais não seja do que esta angústia. A verdade é que, faça o homem o que fizer, tudo que ele faz tem por fim anular o tempo, suprimi-lo, e a esta supressão se chama espaço. A própria música, que existe unicamente no tempo e que enche o espaço, transmuda o tempo em espaço, e a teoria com mais verosimilhança é que todo o pensamento se realiza no espaço e que o processo do pensamento representa uma amálgama de espaços lógicos de múltiplas dimensões, indizivelmente complicados. Mas, se assim é, igualmente pode admitir-se que todas estas manifestações que se relacionam imediatamente com o espaço recebem em apanágio uma significação e uma evidência sensível, que não pertencem a mais nenhuma actividade humana.» (Hermann Broch – Os Sonâmbulos [1928-1931]. Lisboa: Arcádia, 1965. pp. 432- 433)

⁹⁶ Também Shopenhauer fala deste processo de acção da obra de arte: «*The man of genius excels them [the other men] in the far higher degree and more continuous duration of this kind of knowledge [the power of recognizing things in their Ideas]. These enable him to retain that thoughtful contemplation necessary for him to repeat what is thus known in a voluntary and intentional work, such repetition being the work of art. Through this he communicates to others the Idea he has grasped. Therefore his Idea remains unchanged and the same and hence aesthetic pleasure is essentially one and the same [...]*» (sublinhados nossos), Op. Cit. §37, p. 195.

Emanuel Levinas usa a imagem da casa – num sentido que nós consideramos ser adequado à obra de arquitectura – para explicar este lugar onde o tempo se serena.

«Sappiamo che codesto ritrovamento del passato, significante salvezza dalla morte, stava al centro della teoria estetica di Proust, per il quale l'arte era il tempo ritrovato per eccellenza, quella liberazione dell'uomo dalle catene della successione temporale[...]. Tempo ritrovato è l'arte in quanto tale, nella quale l'uomo libera la propria temporalità dalle catene della successione e recupera insieme il passato e il presente in una realtà che, come Proust in persona ci dice, non è attuale (e perciò è più reale dell'attualità), in una idealità che non è astratta, e perciò, è più veridica dell'astrazione intellettuale. [...]

Fermare per sempre la contemplabilità di codesta estensione del passato sul presente, di codesta extratemporale comunione di due giorni fra loro lontani, in cui si gode l'essenza delle cose: oggettivarla, [...]: questa è l'arte, secondo Proust.»⁹⁷

A obra de arte opera pois – talvez assim se possa explicar – suscitando um *ritual*⁹⁸. Ela imprime sempre as mesmas e-moções: os mesmos movimentos (do olhar ou do andar), os mesmos sentimentos, os mesmos pensamentos. O ritual tem por finalidade a recordação, a revificação de um facto do passado, e age pela proposta de movimentos e ambientes que têm o poder de presentificar o acontecimento que celebram⁹⁹. Eles – e os objectos que os reactivam, os monumentos (vejam-se, páginas 192 e seguintes) – constituem pois fenómenos de eternidade necessários à estabilidade psicológica do ser humano¹⁰⁰. Mas

Emmanuel Levinas – *Totalidade e Infinito* (Capítulo «A Morada»). Lisboa: Edições 70, 1988. Pp. 135-150.

⁹⁷ Rosario Assunto – «*Revival* e problematica del tempo» in G. C. Argan (a cura di) – *Il Revival*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1974. pp. 44-45.

Também Broch, ao falar do êxtase da experiência da obra de arte como «*délíce de connaître comme reconnaissance du Moi*» coincide com Proust e Assunto, porquanto ao falar de reconhecimento pressupõe um olhar sobre a memória íntima do Eu que é feito eclodir pela obra de arte (Broch – *Notes*, op. cit. na nota 83, p. 246.)

⁹⁸ S. Lukes define ritual como “a actividade orientada por normas, com carácter simbólico, que chama a atenção dos seus participantes para objectos de pensamento e sentimento que estes pensam ter um significado especial («Political Ritual and Social Integration» in *Sociology*, 9 (1975), p. 291. Esta definição é proposta por Paul Connerton (ver nota 99) como aquela que melhor explica o carácter mnemónico deste tipo de práticas.

⁹⁹ É Paul Connerton em *Como as sociedades recordam* (Cambridge University Press, 1989 e Oeiras: Celta editores, 1999) que propõe o ritual ou performance corporal como método mnemónico especialmente eficaz, excelente veículo do tecido histórico, porquanto a sua realização requer a participação tendencialmente integral, a empatia, do agente ao facto reapresentado (enquanto a leitura desse facto, por exemplo, não implica necessariamente esse tipo de participação). Participar num ritual é portanto, se a participação é efectiva, reactivar o acontecimento que se celebra (*passim*, mas especialmente página 62, 66, 68 e 116-117 da edição portuguesa).

¹⁰⁰ Veja-se a este respeito Hannah Arendt – A condição Humana: «O trabalho e o seu produto, o artefacto humano, emprestam certa permanência e durabilidade à futilidade da vida mortal e ao carácter efêmero do tempo humano.» – página 21. «Devidamente usadas elas [as coisas que são os

os rituais – no sentido estrito – estão dependentes da iniciativa da vontade e, as mais das vezes, da vontade colectiva. O seu ponto de radicação no real é frágil e, nessa medida, é também frágil o seu poder mnemónico. Não é assim com a operação ritual suscitada pela obra de arte. Aqui a rememoração está radcada na realidade objectiva e para dar início à sua actividade basta *estar presente* à obra de arte.

A reproposição dos sentimentos e da experiência requer contudo que estes tenham sido feito conexos a uma imagem – a uma história com personagens – pois é pela identificação com personagens em acção que o fruidor contemporâneo penetra na experiência passada e a reactualiza em si¹⁰¹. Para que este aspecto da obra de arte seja captado é então necessária uma actividade mental de interpretação e figuração – a imaginação – e de novo se manifesta a insuficiência de uma relação com a arte baseada no sentimento... (veja-se, à frente, página 114).

2.2. Níveis de Experiência da obra de arte

O que nos importa verificar com o levantamento que realizámos anteriormente – levantamento, mais ou menos avulso, das facetas da experiência da obra de arte – é a multiplicidade e complexidade dos níveis de relação da obra de arte com a pessoa do seu fruidor.

A perplexidade, o espanto, o êxtase, a comoção, que acontecem diante da obra de arte são sintomas de várias fases do mesmo acontecimento de *encontro*. Nesse encontro, a obra de arte comporta-se de forma muito semelhante àquela que se espera da relação com os melhores amigos.

Num encontro humano os sentimentos são apenas epifenómenos desse acontecimento, não constituem o seu conteúdo. Aqueles, aliás, vão

*artefactos humanos] não desaparecem e emprestam ao artifício humano a estabilidade e a solidez sem as quais não se poderia esperar que ele servisse de abrigo à criatura mortal e instável que é o homem.» – página 175. «[...] A memória e o dom de lembrar, dos quais provém todo o desejo de imperecibilidade, necessitam de coisas que os façam recordar, para que eles próprios não venham a perecer.» – p. 210. Também Comte se pronuncia a este respeito dizendo que «o nosso equilíbrio mental é, primeiro e antes do mais, devido ao facto de os objectos físicos com os quais estamos em contacto diário mudarem pouco ou nada, proporcionando-nos assim uma imagem de permanência e estabilidade.» (Paráfrase de Comte por Paul Connerton – *Como as sociedades recordam* Oeiras: Celta editores, 1999, página 42.)*

¹⁰¹ Bachelard – *Poética do Espaço* cap III, sub-capítulos I-V. «A metáfora é relativa a um ser psíquico diferente dela. [...] Ao contrário de uma metáfora, a uma imagem podemos dar o nosso ser de leitor; ela é doadora de ser.» (pp. 87-88) E ilustra, referindo-se ao cofre: «A existência de uma homologia entre a geometria do cofre e a psicologia do segredo é uma constatação que parece dispensar longos comentários.» Op. cit., p. 94

variando conforme a variação deste, ao longo do processo da relação de amizade.

O mesmo se passa com a Obra de Arte. Que os sentimentos provenham de um trânsito de conteúdos racionais e não brotem de *per si* da *impressão* do dado da obra de arte, ficou assente pelos resultados da análise da constituição fenoménica desses sentimentos, que mostrou a sua individualidade: a simples diversidade entre Espanto, Êxtase e Comoção implica fontes diversas, e distintas da procedência directa daquela que é sempre a *mesma* obra de arte.

O Silêncio, que vem com o Espanto e ressoa ainda nos momentos de presença a si do Êxtase e de movimento da Comoção, é o espaço para uma *presença humana*: é como que a abertura de uma clareira no interior do meu Eu, para que nela possa residir uma entidade *diferente-de-mim* e *para-mim*. Por isso, nesse silêncio, eu sinto-me já acompanhado. E é por essa presença que eu me disponho a mover-me, porque o seu afecto e conveniência suscitam em mim um movimento – um movimento que é em certa medida um *agradecimento*. A fenomenologia do móbil deste movimento íntimo é bem descrita por Dante no Canto II do Inferno: o que aqui repõe Dante em movimento, após o desfalecimento do ânimo devido à tomada de consciência da desproporção entre as suas capacidades e a tarefa a que se propunha, não é a alteração das circunstâncias espinhosas que tinham levado à suspensão do trajecto, mas a re-presentação – pela narração *poética* de Virgílio – da presença amante de Beatriz: aquela que a tantas penas se submeteu para socorrer o seu amado; o reiniciar da penosa ascensão de Dante é a reciprocidade, a *resposta*, ao amor de Beatriz. A insistente pergunta de Virgílio – *Perché, perché ristai?/ perché tanta viltà nel cuore allette?*¹⁰² – é bem o sinal de que, no claro entendimento de Dante, o retomar da jornada não depende de uma modificação das condições do caminho, tão-somente de uma companhia nesse caminho. É esta a natureza da Comoção como *catarse*¹⁰³.

A constituição da *companhia* que a presença deposta pela obra de arte oferece ao seu fruidor é, por seu turno, o móbil do Êxtase. A consciência de se estar acompanhado resulta de duas instâncias. A primeira (que tratámos ao analisar a Comoção) resulta da apresentação dos entes pessoais que são inerentes à obra de arte; mas de nada serviria essa revivificação se esses entes não manifestassem afinidade pelo sujeito

¹⁰² Dante – *Comédia: Inferno*, Canto II, versos 121 e ss. «*Dunque che è? Perché, perché ristai?/ perché tanta viltà nel cuore allette?/ Perché ardire e franchezza non hai,/ poscia che tai tre donne benedette/ curan di te nella corte del cielo,/ e il mio parlar tanto ben t'impromette?*»

¹⁰³ Contra a argumentação de que não há neste movimento “dantesco” nenhum trânsito racional mas tão-somente emotivo lembramos que dizer “amo-te” – como diz o testemunho de Beatriz – significa literalmente dizer “tu não podes morrer” (*a-mor*: não-morte). O desfecho trágico de *Romeu e Julieta* ilustra claramente, pela negativa, a mensagem implícita no dizer “amo-te”.

fruidor da obra. A segunda instância é aquela que resulta do sentir-se compreendido pela obra de arte – ela veicula um *conteúdo* tal que eu me reconheço nele, me identifico com ele, partilho dele. Daqui a liberdade de me sentir em casa; daqui a paz de não ter que contender acordo. A apresentação de personalidades concretas concorre para dar rosto a essa compreensão da obra por mim, potenciando assim o sentimento de acompanhamento, mas de nada serviria se antes se não verificasse uma correspondência, se não existisse uma comunhão de visões e intenções. Existe portanto um conteúdo de semelhança entre objecto e sujeito – um conteúdo que à falta de melhor palavra chamaremos racional (na medida em que aí reside a essência do ser humano) –, que predispõe e depois determina, primeiro o Êxtase e a seguir a Comoção.

Toda esta ampla e densa conotação pessoal da obra de arte é já presumida por Wittgenstein, e por ele lapidarmente sintetizada, ao dizer, relativamente à “boa arquitectura” (mas de uma forma cujo âmbito se poderia alargar a qualquer outra forma de arte que o seja verdadeiramente), que ela “expressa um pensamento” e que apetece “responder-lhe com um gesto”¹⁰⁴.

A obra de arte supõe assim a encarnação nela de algo pessoal – uma presença quási-humana – e é essa presença que constitui o seu conteúdo. A comunicação que se estabelece com o seu fruidor é uma comunicação dos factores dessa presença, é uma comunicação de pessoalidade. Como tal ela desenvolve-se em vários níveis, tal como uma relação pessoal: ao nível das sensações e dos sentimentos, sem dúvida, mas também segundo um largo espectro de conteúdos racionais, muitos deles com forte repercussão existencial.

Note-se que estes conteúdos não se apresentam sob a forma das “verdades frias” (e por isso quase estéreis) que estamos habituados a conjecturar quando se faz menção de conteúdos racionais. E é talvez devido a essa doçura de expressão de sentido, na obra de arte, que não é imediata a tomada de consciência do trânsito racional que acontece nesta relação – aquilo de que imediatamente se tem notícia é do calor humano que se manifesta sob as formas do êxtase e da comoção.

Porventura é nesta sublimação afectiva do sentido que reside a maior responsabilidade, psicológica e socio-cultural, da obra de arte.

RESPONSABILIDADE PSICOLÓGICA E SOCIO-CULTURAL DA OBRA DE ARTE

No mundo contemporâneo o homem «[...] vê-se impedido de reflectir sobre si próprio [dado que] as suas energias são açambarcadas no trabalho pelo progresso ou para exorcizar as catástrofes; já não tem tempo para reflectir sobre o mistério e a sua própria

¹⁰⁴ Ludwig Wittgenstein – *Cultura e Valor*. (Capítulo referente a «Entre 1932-1934») Lisboa: Edições 70, 1996. p. 41.

*capacidade de reflectir atrofia-se.»*¹⁰⁵ O homem de hoje vive assim segundo um peculiar desfalecimento do Eu, que não o impede de produzir, nem interfere com a sua sobrevivência material, mas que lhe subtrai o espírito, que lhe tolhe o horizonte de relação com a realidade: lhe silencia a voz, como tão fortemente figura Pascoli:

*C'è una voce nella mia vita,
che avverto nel punto che muore
voce stanca, voce smarrita,
col tremito del batticuore:*

*voce d'una accorsa anelante,
che al povero petto s'afferra,
per dir tante cose e poi tante,
ma piena ha la bocca di terra*¹⁰⁶.

Neste contexto «*nem a técnica nem as ciências humanas, quando querem ser rigorosamente científicas, podem dizer ao homem uma só palavra que o ilumine sobre o seu ser profundo. Pelo contrário, um verdadeiro artista com a sua arte pode desferir, no real, golpes de sonda inclusivamente mais profundos do que os do filósofo*».¹⁰⁷

A obra de arte realiza um “conhecimento poético” – assim chamado por Maritain – no qual “realidade e subjectividade” estão “estritamente implicadas”, no qual “o *quid* da obra” é captado, “não como essência, mas como experiência existencial”¹⁰⁸. Segundo este entendimento – que não pretendemos universalizar mas, cuja simples existência, impede que o entendimento oposto e complementar seja universalizado – a Arte não existe para distrair o Homem de si, para o *divertir* das suas preocupações; pelo contrário, cumprirá a sua função no acordá-lo: na instrução do movimento do Homem se pensar integralmente e em função da totalidade dos factores da realidade.

Assim é que Heidegger entende a Beleza, produto da arte, como pertencente ao “autoconhecimento da verdade” (ligando-se aqui à

¹⁰⁵ Henri De Lubac (entrevista conduzida por Angelo Scola in Angelo Scola: *Viaggi nell'Concilio e dintorni. Intervista a Henri De Lubac*. In «30 Giorni», Roma, luglio, 1985; p. 56. (Tradução nossa).

¹⁰⁶ G. Pascoli – «*La voce*», vv. 1-8, in *Poesie*, Milano: Garzanti, 1974, p. 503.

¹⁰⁷ Henri De Lubac (entrevista conduzida por Angelo Scola in Angelo Scola: *Viaggi nell'Concilio e dintorni. Intervista a Henri De Lubac*. In «30 Giorni», Roma, luglio, 1985; p. 56. (Tradução nossa).

¹⁰⁸ J. Maritain: *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*. Brescia, Morcelliana, 1957, cit in Sandro Benedetti: *Architettura Sacra Oggi*. Roma Gangemi editore, 1995, p. 41. O texto original é o que segue: «*Un quid non colto come essenza, ma come esperienza esistenziale: donde la possibilità reale di quella particolare conoscenza, che è la conoscenza poetica del mondo, che non è creazione delle cose, ma esperienza delle stesse nell'artista. Realtà e soggettività venendo così strettamente implicati nella conoscenza poetica*».

tradição filosófica que identifica a Arte como instrumento de produção da Beleza e esta como esplendor da Verdade), não permitindo a redução do trato com a obra de arte a uma pura questão de gosto¹⁰⁹. Assim é que para este autor a obra de arte é o “pôr-em-obra-da-verdade”¹¹⁰, um feito reiterável de desocultação de Verdade. A arte põe-em-obra-a-verdade no sentido em que “*instaura*”, ou seja, em que oferece, em que radica, em que inicia, em que torna interveniente na existência, aquilo que os antigos gregos chamavam *Kalokagathia* (o que é belo e bom)¹¹¹; mas também no sentido em que cria um *símbolo*: uma entidade física dual, composta de matéria e forma perenes, por um lado, e de um espírito persuasivo de verdade, por outro¹¹²; imagem plasmada que congrega em si, de maneira rica e sugestiva, os conceitos que traduzem a validade humana da obra de arte¹¹³. A obra de arte conforma portanto uma “objectivação de sentido”¹¹⁴, quer porque o torna vivencialmente próximo, quer porque o verte em matéria. Eis de onde resulta o privilégio da *forma* na obra de arte.

RELEVÂNCIA DA FORMA

Uma relação com obra de arte que se limite à recolha dos dados perceptivos da obra, usando-a enquanto potenciador de sensações ou gerador de emoções, não a reconhece na sua identidade, porque, nessa tarefa psicológica ou social, a obra de arte poderia ser substituída por outro agente (situações de risco físico, estupefacientes, ou mesmo a fruição de outras obras de arte). Mas, se por “instauração da verdade” se

¹⁰⁹ Heidegger – *Origem da Obra de Arte*, op. cit. p.67. «*Se a verdade se põe em obra na obra, aparece. É este aparecer, enquanto ser da verdade na obra e como obra, que constitui a beleza. O belo pertence assim ao auto-conhecimento da verdade. O belo não é somente relativo ao agrado e apenas como seu respectivo objecto.*»

¹¹⁰ Heidegger – *Origem da Obra de Arte*, op. cit. p. 27.

¹¹¹ Heidegger – *Origem da Obra de Arte*, op. cit. p. 60. A tradução portuguesa do texto de Heidegger reza assim: «*Entendemos aqui instaurar em sentido triplo: instaurar como oferecer, instaurar como fundar, instaurar como começar.*»

O termo *Kalokagathia* é usado por Von Balthasar – *Lo sviluppo del idea musicale...*, op. cit, p. 27 e nota 21. Daqui decorre que alguns teóricos preferam chamar ao estudo da Arte “Calologia” – veja-se Francesco De Saveri – *Essere e Bellezza, Il pensiero estetico di Rosmini nel contesto europeo*. Brescia: Morcelliana, 1993, página 9, mas *passim*.

¹¹² Veja-se Heidegger – *A Origem da Obra de Arte*, op. cit. Relativamente à questão do símbolo, página 13. Relativamente ao conceito de instauração, página 60. Relativamente à perenidade – que Heidegger aborda sob o termo *salvaguarda* –, página 57 e anteriores.

¹¹³ Usamos a palavra símbolo no sentido etimológico desta – *sun-ballo* – unidade de duas partes. Serão essas duas partes, uma figurativa ou material e a outra conceptual (ver Sandro Benedetti – *Modernità e Architettura Sacra, un rapporto controverso in Architettura Sacra Oggi*. Roma: Gangemi Editore, 1995, p. 19).

¹¹⁴ Von Balthasar – *Lo sviluppo del idea musicale...*, op. cit, p. 14

entendesse apenas a manifestação desta, a obra de arte seria, nessa tarefa também, facilmente suplantada por várias outras actividades humanas (a retórica, a filosofia, a psicologia) e por aqui também não encontraria razão de existir. Tarefa da obra de arte é sim a manifestação da verdade, mas de *forma apelativa*: aqui reside a sua identidade.

A obra de arte está longe de consumir a sua participação no meu Eu no reconhecimento de uma indeterminada amizade ou compreensão dela por mim. Para que haja real experiência da obra de arte é necessário que esse conteúdo de amizade e compreensão seja especificado numa forma concreta. É na forma, não no conteúdo que reside a eficácia antropológica e cultural da obra de arte; é aqui que habita a sua insubstituibilidade¹¹⁵. Este é o aspecto pelo qual também a percepção estética não pode ser suprimida, mas deve ser feita funcionar em conjugação com a averiguação do trânsito racional de correspondência da obra de arte ao sujeito.

É assim que Pareyson pode definir a Arte como “pura formatividade”, aquela actividade segundo a qual se “forma unicamente por formar” e de que os resultados são “obras que são obras enquanto formas” e “não obras que são formas enquanto obras”¹¹⁶.

A obra de arte cumpre a sua função quando plasma em forma física estável, disponível para quando eu dela necessitar, o abraço de amizade relativamente a *um* aspecto do meu Eu ou a *uma* atribuição da minha vida. E, dessa amizade, a obra de arte é símbolo-*monumentum*.

Quando Van Gogh representa as socas camponesas, ele não pretende dar delas uma imagem esteticizante, enquanto unicamente capaz de suscitar sensações e sentimentos. Por meio daquela figuração somos imersos no mundo da camponesa, sentimo-lo e, ousaremos dizer, percebemo-lo melhor do que ela própria, porque, em certa medida, o vemos na sua origem e no seu destino, na sua significação existencial. Porque naquela representação não só o objecto foi deposto sob uma forma agradável, mas também o seu sentido, a sua razão de ser, a sua densidade, simbolizante da vida de quem usa esse banal apetrecho, foi traduzida para uma forma compreensível e pertinente à própria vida do espectador¹¹⁷. Doravante por aquele quadro passará vida, vidas; todo ele existirá num mundo entretecido de existências afáveis, iluminantes e particularmente úteis. E quando a essas vidas precisarmos de recorrer, para nos elucidar ou confortar, recorreremos àquele quadro.

¹¹⁵ Luigi Pareyson – *Estetica: Teoria della formatività*. Milano: Bompiani, 2002, pp. 15-24.

¹¹⁶ Luigi Pareyson – *Estetica: Teoria della formatività*, op. cit., p. 42: «Non opere che sono forme in quanto opere, ma opere che sono opere in quanto forme» [sobre a obra de arte].

¹¹⁷ M. Heidegger – *A origem da obra de arte*, op. cit. p. 25 e ss.

A realização da revelação da espessura ontológica da coisa, constituinte da realidade do mundo, é o coração do trânsito racional, e também o conteúdo de maior responsabilidade da obra de arte. Este trânsito racional estratifica-se contudo em vários níveis correspondentes a vários tipos de necessidades do sujeito. Valerá por isso a pena determinarmos por um momento na consideração desses níveis de correspondência entre objecto artístico e sujeito fruidor.

2.2.1. Nível prático

Embora hoje em dia as obras de arte raramente tenham um uso prático – com a notória excepção das obras de arquitectura – nem sempre foi assim. As obras de arte eram feitas para um determinado fim – fosse ele representar o senhor, ou ilustrar um episódio bíblico – e depois, além disso, era-lhes pedido que fossem arte. O primeiro nível de correspondência estabelecia-se assim a um nível prático. Embora possamos considerar que não era aí que elas depositavam a sua essência de obras de arte (porque nisso seriam substituíveis por outras e portanto não teriam aquela identidade única e quasi-pessoal de que nos servimos para as identificar), não podemos pôr de parte que a relação com elas também pode conter – e frequentemente pressupõe – o aspecto prático: com frequência a “verdade” que a obra de arte põe em acção germina do “para-que-é-que-serve”. E muitas vezes a ausência deste aspecto, dando lugar a uma obra de arte desenraizada da realidade, não pode operar, por carência do termo objectivo, aquela transmutação da coisa, pela iluminação da sua espessura ontológica, que é seu apanágio, dando pois lugar a uma forma “balofa”, embora, eventualmente, esteticamente intensa, que não permite a sua admissão à categoria de arte. É este o caso de tantas obras com pretensões a serem arquitectura¹¹⁸.

2.2.2. Nível conceptual

Existe um segundo nível de trânsito racional em que o conteúdo de verdade veiculado responde a necessidades de carácter mais elevado e intangível do que as do nível prático.

Neste nível de trânsito as coisas são apresentadas transfiguradas numa pureza tal que a mensagem transmitida é evidente e assume a

¹¹⁸ A este propósito é interessante notar que Siza Vieira refere-se à funcionalidade da arquitectura como o “grau zero” desta – no sentido em que a arquitectura, para o ser, pressupõe este nível de correspondência básico.

repercussão humana de “Verdade”, bem como um lugar na identidade pessoal¹¹⁹. Este nível constitui o centro do trânsito racional da obra de arte, que foi por nós tratado anteriormente – e por isso não nos alongaremos acerca dele; o conteúdo deste nível de correspondência é multivário e os exemplos apresentados anteriormente – da Torre de Belém, da Basílica da Estrela, etc. – chegam para o ilustrar.

Ele contém contudo uma faceta que convém mencionar, que é como que um refluxo, em forma, da “Verdade”. No momento em que a obra plasma a verdade, essa verdade fica-lhe indissoluvelmente apegada e doravante não será possível reinvocá-la de forma convincente sem recorrer à imagem que a obra de arte produziu. A obra realiza como que um *constructo* formal em material teórico: o *conceito*; a obra adquire capacidade simbólica desse conceito. Contudo a iluminação afectiva e tangível do conceito, operativa através da aquisição de forma deste na obra, torna-o existencialmente memorável, pertinente à vida – de algum modo, mais do que um conceito. A obra não constrói portanto uma “metáfora” da Verdade – conforme estigmatiza Bachelard¹²⁰ – mas uma *imagem*. A imagem é também o veículo privilegiado de transmissão do sentido da obra e da transsubjectividade que lhe é inerente¹²¹ decorre, em grande parte, a transsubjectividade da obra de arte.

A imagem é “*un residuo di un contesto ampio*”¹²², ela encerra um mundo próprio e é possuidora de uma energia própria, capaz de permear sedutoramente o nosso entendimento, de nele se aninhar, e de o envolver e embalar e alimentar. A imagem provoca uma repercussão existencial, mas que acontece sem que se saia de si, como um percurso educativo dentro de um mundo novo. A imagem abre um mundo que não explica as coisas de que é imagem, mas onde elas se vão deixando ver, demonstrando, na sua vida própria¹²³.

¹¹⁹ Tarkovskij apresenta a seguinte noção de Beleza: «*La Bellezza, in effetti, è simbolo di qualcosa d'altro. Di cosa esattamente? La bellezza è simbolo della Verità*» (in «*Il sabato*» (Milano), n. 1, gennaio 1987, p. 6).

¹²⁰ Gaston Bachelard – *A poética do espaço*, op. cit., cap. III, subcapítulo I e II

¹²¹ Veja-se relativamente à transsubjectividade da imagem Guardini – *L'opera d'arte*, op. cit., p. 22-23 «*Questa immagine può essere accolta in un mito [...]. Non coincide però col mito stesso, ma lo precede essendo insita nell'essenza delle cose e nel profondo dell'animo. Il mito in verità si sviluppa partendo dai presupposti particolari di un popolo e le conferisce chiarezza e incisività. Essendo però un elemento originario dell'esistenza, l'immagine sopravvive al crollo del pensiero mitico e continua a influire nella vita, benché in un modo più velato, più confuso, più debole.*» A transsubjectividade da imagem é também afirmada e constatada por Bachelard (*A Poética do espaço*, op. cit., Introdução, II), aliás o termo é seu.

¹²² Guardini – *L'opera d'arte*, op. cit., p.22.

¹²³ Relativamente ao conceito de imagem é também pertinente considerar o que Heidegger diz em “...Poetically Man Dwels...”: «*The poet makes poetry only when he takes the measure, by saying the sights of heaven in such a way that he submits to its appearances as to the alien element to which the unknown god has “yielded”.* Our current name for the sight and appearance is

É essa *imagem* apelativa, ao mesmo tempo simples e densa de significado¹²⁴, que contém o – e convém ao – sentido da obra de arte, um *sentido* vibrante. O *sentido* é “a verdade da obra”; é uma conceptualização, sempre defeituosa, do valor existencial da obra, do vértice de experiência de qualidade humana que se perderia se a obra, por alguma razão, se perdesse. Mas quando esse *sentido* se faz recolher à *imagem*, adquire uma capacidade de auto-subsistência que concede eternidade – como perenidade e eficácia de comunicação de valor humano – à obra de arte.¹²⁵

2.2.3. Nível metafísico

No extremo oposto ao nível prático, a compreensão da obra de arte realiza-se igualmente a um nível que poderíamos chamar espiritual, transcendental ou metafísico. Que a obra de arte expresse um conteúdo transcendental ou metafísico é relativamente evidente: a iluminação da espessura ontológica da coisa – que a obra de arte realiza –, enquanto traz a palco a origem e o fim dessa coisa, introduz uma possibilidade de resposta sobre o destino último das coisas: suscita e responde ao “porquê?” trágico da vida. Ela tem portanto algo de *sobre-real* e remete para um plano eminentemente escatológico¹²⁶. Veiculando este tipo de conteúdo a obra de arte cumpre uma função que à falta de melhor palavra chamaremos *religiosa* (isto é, de *re-ligação* com o Ideal), mediante a qual o Homem é colocado diante do seu Destino no Mundo. Esse conteúdo metafísico, reificado na obra de arte, acrescenta-lhe uma significação de *ser-possível*, que é aquela que gera a esperança que lança o

“image”. *The nature of the image is to let something be seen. By contrast, copies and imitations are already mere variations on the genuine image which, as a sight or a spectacle, lets the invisible be seen and so imagines the invisible in something alien to it. Because poetry takes the mysterious measure, to wit, in the face of the sky, therefore it speaks in “images”. This is why poetic images are imaginings in a distinctive sense: not mere fancies and illusions but imaginings that are visible inclusions of the alien in the sight of the familiar. The poetic saying of images gathers the brightness and sound of the heavenly appearances into one with the darkness and silence of what is alien. By such sights the god surprises us. In this strangeness he proclaims his unfaltering nearness. For that reason Hölderlin, after the lines “Full of merit yet poetically, man Dwells on this earth”, can continue: “...Yet no purer/Is the shade of the starry night,/If I might put it so, than/Man, who’s called image of the godhead.”* (Martin Heidegger – “...Poetically man dwells...” in *Poetry Language and Thought*. New York: Harper Collins, 2001; pp. 223-224 – sublinhados nossos)

¹²⁴ Guardini – *L'opera d'arte*, op. cit., p.22.

¹²⁵ Acerca da imagem e desta significação que lhe demos veja-se Bachelard – *Poética do espaço*, op. cit., Introdução, *passim*, sobretudo subcapítulos I, II e III, e Capítulo III, subcapítulos I e II.

¹²⁶ Guardini – *L'opera d'arte*, op. cit., p.56.

Homem à conquista da sua felicidade¹²⁷. Porventura o âmbito artístico onde este carácter redentor da Arte é mais evidente hoje em dia é no cinema – desde os filmes de Bergman aos de Ford, dos de Pasolini aos de Kubrick – mas tal não implica que esta significação esteja arredada estrutural ou potencialmente das outras formas de arte, nomeadamente da arquitectura. Relativamente à arquitectura, por exemplo, Heidegger determina o seu *proprium* na resposta a quatro vectores – dois dos quais de índole metafísica (“os mortais” e “as divindades”) e os outros dois tendentes à reificação dos primeiros (“o céu” e “a terra”); e para exemplificar estes princípios escolhe “a casa camponesa da Floresta Negra” que descreve reiterando este horizonte metafísico:

Pensemos por um momento numa casa rústica na Floresta Negra que um Habitar rural [bäuerliches] construiu ainda há dois séculos. Aqui, o empenho de ser capaz de admitir a Terra e o Céu, os Divinos e os Mortais, unitariamente [einfältig] nas coisas, orientou a casa. Essa capacidade pôs a casa na encosta ao abrigo do vento, virada para o meio-dia, entre os prados, na vizinhança da fonte. Deu-lhe o telhado de ripas de largos beirais, que, na inclinação apropriada, suporta o peso da neve e, estendendo-se até muito em baixo, protege os quartos contra os temporais das longas noites de Inverno. Não esqueceu o oratório ao canto [Herrgottswinkel] atrás da mesa comum, dispôs nos quartos os sítios santificados para a cama da criança e para a árvore dos mortos [Totenbaum] – assim se chama lá a urna – e, assim, traçou, sob um telhado, às diferentes idades da vida, a marca do seu curso pelo tempo. Um ofício, nascido ele mesmo do Habitar, e que ainda faz uso das suas ferramentas e dos andaimes como coisas, construiu a casa.¹²⁸

Por outro lado, pela visão da pureza ideal, a obra de arte *pré-vê* o paraíso.

La verità, che è pensiero, diventa nella dimensione materiale bellezza. Quest'ultima è quindi solo un'espressione analogica per la verità, ed entrambe sono, in quanto designano il divino, identiche. Una statua è bella se è forma analogica della verità divina.»¹²⁹

A Beleza que a obra de arte consubstancia, enquanto materialização sensível – e neste sentido estética – da Verdade e da Bondade ideais, faz eclodir no mundo um pedaço de metafísica: pela obra de arte “um pedaço de metafísica deve ter sido definitivamente transformado em

¹²⁷ Relativamente à participação do conceito de “felicidade” na experiência da obra de arte remetemos para Bachelard – *Poética do espaço*, op. cit., Introdução VI «[...]O leitor terá que concordar conosco que a imagem poética está sob o signo de um novo ser. Esse novo ser é o homem feliz»

¹²⁸ Martin Heidegger – *Construir, Habitar, Pensar* [Bauen, Wohnen, Denken]. In Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Günther Neske, 1954, pp. 145-162. Tradução do original alemão por Carlos Botelho.

¹²⁹ Von Balthasar – *Lo sviluppo del idea musicale*, op. cit., p. 37

forma”¹³⁰. A obra de arte mais não será que um molde de barro desse ideal perfeito¹³¹, mas mesmo assim ela não deixa de ser *sín-bolo* das coisas desse lugar, e dele próprio, por projecção. Acaba por ser essa visão metafísica – na medida em que está para além daquilo que é dado ver no mundo –, que origina o movimento próprio da Comoção. A iniciativa que lhe está subjacente procede forçosamente da tomada de consciência da diferença de potencial entre como-as-coisas-*são* e como-as-coisas-*deverão-ser*, gerando uma antevisão que corresponde às expectativas do Eu – só isso permite o passo em frente (era esta como vimos a finalidade da Tragédia Antiga, de cuja essência transcorre a essência da obra de arte (veja-se atrás, página 102)). Neste sentido ela cumpre de facto uma função *religiosa*; houve quem dissesse que ela realiza um “aprisionamento de Deus no Mundo”¹³²

2.2.4. Nível histórico

Existe ainda um outro aspecto que, sendo concreto e mundano – *racional*, no sentido estrito –, de algum modo procede de e suscita a conotação metafísica da obra de arte: trata-se da sua vertente histórica.

Permita-se-nos aqui reportar um maravilhoso trecho de Kierkegaard que tão significativamente expressa este aspecto essencialmente histórico da arte, e o seu arco de conotação lançado entre o mundo e a eternidade.

«Se não houvesse no homem nenhuma consciência eterna, se no fundo de todas as coisas apenas estivesse um poder em selvagem efervescência, que, contorcendo-se em obscuras paixões, produzisse todas as coisas, tanto aquilo que é grande como aquilo que é insignificante; se um vácuo sem fundo, nunca saciado, se escondesse sob todas as coisas – que seria a vida senão desespero? Se isto fosse assim, se não houvesse nenhum vínculo sagrado que unisse a humanidade, se uma geração surgisse depois de outra tal como as folhas do bosque; se uma geração se sucedesse a outra como o canto dos pássaros no bosque; se as gerações atravessassem o mundo como o barco atravessa o mar, como o vento o deserto, acção sem propósito e estéril; se um sempre ávido esquecimento eterno espreitasse a sua presa e não houvesse um poder suficientemente forte para lha arrancar – como seria vazia e desolada a vida! Mas, por isso mesmo, não é assim e tal como Deus criou o homem e a mulher, assim também formou o herói e o poeta ou orador. Este não pode fazer nada do que faz aquele, pode

¹³⁰ Von Balthasar – *Lo sviluppo del idea musicale*, op. cit., p. 42: «un pezzo di metafisica deve essersi definitivamente trasformato in forma.»

¹³¹ Guardini – *L'opera d'arte*, op. cit.: «l'arte abbozza e propone qualcosa che non esiste ancora» (p. 54)

¹³² Von Balthasar – *Lo sviluppo del idea musicale*, op. cit., p. 16. A expressão usada é, literalmente: “imprigionare Dio nel Mondo”

apenas admirar, amar, alegrar-se pelo herói. E no entanto, também ele é feliz, não menos do que o herói; pois o herói é como que a sua melhor essência, com a qual ele está enamorado; alegre, no entanto, de ele próprio não o ser, de que o seu amor possa ser admiração. Ele é o génio da recordação, nada pode fazer senão recordar o que foi feito; nada fazer senão admirar o que foi feito. Ele não toma nada de si mesmo, mas tem zelo pelo que lhe foi confiado. Ele segue a escolha do seu coração, mas quando encontra o que procura, vai à porta de cada homem com a sua canção e o seu discurso, para que todos possam admirar o herói tal como ele, (para que) estejam orgulhosos do herói tal como ele está. Esta é a sua tarefa, a sua humilde obra, este é o seu fiel serviço na casa do herói. Se ele permanece assim fiel ao seu amor, se luta noite e dia contra a astúcia do esquecimento, que lhe pretende roubar o herói, então ele realizou a sua obra; então ele entra na companhia do herói que ele amou assim tão fielmente, pois o poeta é como que a melhor essência do herói, certamente impotente, como uma recordação, mas também transfigurado, como uma recordação. Portanto, ninguém que foi grande será esquecido e mesmo que isso demore tempo, mesmo que a nuvem da incompreensão expulse o herói, todavia o seu amante chega, e tanto quanto mais tempo passa, tanto mais fielmente se prende a ele. Não! Ninguém que foi grande no mundo será esquecido[...].»¹³³

É também entendimento de Hannah Arendt que a dimensão histórica da obra de arte, decorrente da sua permanência – não apenas da durabilidade da sua compleição física, mas também da perenidade das suas repercussões existenciais e cognitivas no mundo – reverbere uma peculiar “imortalidade”, irisada de transcendentalidade:

«Nada como a obra de arte demonstra com tamanha clareza a simples durabilidade do mundo das coisas; nada revela de forma tão espectacular que este mundo feito de coisas é o lar não mortal de seres mortais. É como se a estabilidade humana transparecesse na permanência da obra de arte, de modo que um certo pressentimento de imortalidade – não a imortalidade da alma ou da vida, mas de algo imortal feito por mãos mortais – adquiere presença tangível para fulgurar e ser visto, soar e ser escutado, escrever e ser lido.»¹³⁴

Segundo Kierkegaard a iniciativa de constituição da obra de arte provém de um incontido desejo de imortalidade do Homem, que se manifesta operativamente na vontade de fazer permanecer a memória de factos significativos – mediante obras significativas.

Segundo Hannah Arendt as obras de arte (que para ela são “as mais intensamente mundanas de todas as coisas tangíveis”, devido à sua

¹³³ Søren Kierkegaard – excerto do capítulo «Elogio de Abraão» de *Temor e Tremor*. (Tradução do dinamarquês por Nuno Ferro). Também Borges, num pequeno conto, trata do mesmo assunto: *Jorge Luís Borges – 991 A. D.* in *A Moeda de Ferro*, 1976 (Obras Completas, Volume III, Lisboa: Círculo de Leitores, 1989. pp. 147-148.)

¹³⁴ Hannah Arendt – *A Condição Humana*, op. cit. (p. 208)

“suma permanência”¹³⁵) reverberam dentro do mundo e na sua mundaneidade – uma durabilidade, uma estabilidade, uma eternidade que é profundamente correspondente ao Homem e à qual ele se pode acolher para viver plenamente¹³⁶.

Dentro da mesma perspectiva que Hannah Arendt, reiterando a acção da obra de arte sobre a esfera da “vida activa” do Homem (não necessariamente sobre a “vida contemplativa”), Heidegger reconhece-lhe um princípio semelhante ao de Kierkegaard e clarifica-o, ao afirmar que “a Arte é histórica no sentido essencial de que funda a história”¹³⁷. Assim a obra de arte não só nasceria de um desejo de deixar História, mas constitui-la-ia de facto: não na medida em que são dela os episódios significativos da História, mas na medida em que o acesso a esses episódios acontece forçosamente por ela. E esse acesso acontece segundo uma modalidade dupla: presente e passada. Por um lado a obra de arte realiza a desocultação de verdade que manifesta a significância *daquele* ponto da história da Humanidade, retirando-o, por assim dizer, de entre a poeira estelar da sucessão informe dos eventos, criando-o enquanto encontro humano, gerando – nas palavras de Heidegger – “um princípio”. Mas depois ela realiza uma operação de “salvaguarda”¹³⁸, de conservação dessa “verdade”, em obra, modelando aqueles entes que, ao recolher a verdade activa do ponto histórico, a preservam nutrida e ágil, ao dispor dos fruidores pósteres. As suas formulações permitem pois a recuperação do encontro passado, pois a presentificação constante é inerente ao seu modo de operar. A obra de arte é assim simultaneamente o episódio memorável e o episódio rememorativo.

Mas a obra de arte é ainda fundadora de História num terceiro sentido.

A obra de arte não é mais um dado que se acrescenta ao fluir cronológico que a História relata, nem mesmo *apenas* mais um dado *significativo*. O acontecimento que ela reporta não mais se desvanecerá,

¹³⁵ Hannah Arendt – *A Condição Humana*, op. cit. (p. 207)

¹³⁶ Hannah Arendt atribui, numa outra passagem da *Condição Humana*, uma origem especificamente religiosa à obra de arte: «*A inutilidade dos objectos de arte sempre existiu e, antigamente, a arte servia as chamadas necessidades religiosas do homem, tal como os objectos de uso servem as necessidades mais comuns. Ainda que a origem histórica da arte tivesse um carácter exclusivamente religioso ou mitológico, o facto é que a arte sobreviveu magnificamente à sua separação da religião, da magia e do mito.*» (p. 207). Ao revés deste entendimento da autora, parece-nos dever considerar-se a hipótese de a obra de arte ser uma *sobrevivência* do carácter eminentemente religioso da vida do passado, de portanto ela manter o seu carácter e continuar a atestar a mesma antropologia. Poder-se-á, para confirmar esta nossa hipótese, observar como na experiência de vários casos, que são indubitavelmente obras de arte, existe, algures nessa experiência, algo que configura um acontecimento de índole religiosa, enquanto faz pensar no *para-além-de*.

¹³⁷ Heidegger – *A origem da obra de arte*, op. cit., p. 62.

¹³⁸ Heidegger – *A origem da obra de arte*, op. cit., p. 57

enquanto houver homens que dessa obra de arte façam experiência. Assim, repondo o passado enquanto presente, ela dá razões à História para existir. Mas – e é esta a sua terceira actividade fundadora de História – a *comunidade de olhar* que a obra de arte suscita não se circunscreve àqueles que hoje a fruíram: mediante a sua acção representificadora, ela determina uma simpatia entre todos aqueles que nela se recolheram e, mediante essa simpatia, ela permite (de uma maneira que não deixa de ser misteriosa) o acesso à experiência de todos esses que dessa obra de arte fizeram experiência – e com essa experiência, o acesso à compreensão de pelo menos algum resquício das suas vidas¹³⁹.

O acesso ao conteúdo das obras do passado – ainda que não se possa determinar qual a sua extensão e profundidade e no limite se possa admitir que é apenas um ténue filamento – é declarado pelo facto de elas preservarem uma participação existencial do mesmo tipo da que dantes ocorria – ou seja, eu “gosto” delas, elas continuam a ser arte para mim. (Que esse “gostar” se disponha segundo as mesmas razões de outrora, facto determinante para que se use a obra de arte como testemunho histórico da “comunidade de olhar” de então, não é determinável pela experiência da obra de arte, é verdade, mas podemos aproximar-nos dessa tomada de consciência se possuímos relatos do passado que nos descrevam a experiência da obra.)

2.3. Deficiência da modalidade de conhecimento estética ou sentimental da obra de arte

Os passos anteriores manifestam que também a obra de arte pertence àquele conjunto de coisas do mundo que reclamam a própria *experiência*, previamente a serem usadas. Os exemplos apresentados ilustram inclusivamente que só na Experiência se aufere o manancial de gozo, paz, felicidade e esperança que a condição do objecto como obra de arte prometia. No caso da obra de arte, a exigência da Experiência é de tal modo constitutiva que ela só existe, enquanto arte, quando experimentada. A coisa na qual reside a artisticidade permanecerá estranha ao mundo, sem que se compreenda a sua utilidade, sem que se cumpra a sua vocação, se sobre ela não recaírem os olhares que a perscrutam e interrogam na sua essência e assim a vão constituindo.

Não há dúvida que a obra de arte provoca uma intensificação das sensações (e que portanto se comunica a um nível estésico) mas essa

¹³⁹ Analisaremos este aspecto com mais detalhe no segundo capítulo, subcapítulo V – *Dimensão histórica do Processo de Leitura*, página 281)

intensificação acaba por ser só um veículo para uma muito mais elaborada mensagem: a obra de arte suscita sentimentos e portanto comunica-se a um nível sentimental e/ou afectivo; a obra de arte transmite uma mensagem e portanto comunica-se a um nível racional ou cognitivo; a obra de arte repropõe experiências antigas e por isso age a um nível mnemónico e histórico. A obra de arte presentifica a realidade ideal e por isso age a um nível espiritual ou metafísico

A relação com a obra de arte não pode por isso ser reduzida apenas a um conjunto de sensações. Essas sensações são importantes, são o primeiro impacto da obra no ser humano que a conhece, e é a partir dessas sensações que a obra de arte se revela na sua objectividade e profundidade. Mas, se essas sensações não são recolhidas e processadas em profundidade pelo sujeito, elas não adquirem a característica de serem específicas *daquele* momento de presença diante *daquela* obra de arte, não a identificando portanto, e portanto não contribuindo para a comunicarem na sua alteridade.

A relação com a obra de arte não pode, por outro lado, ser reduzida aos sentimentos que emergem ao contacto com ela. As sensações (de calor, frio, intensidade lumínica ou escuridão, ambiente extenso ou restrito, silencioso ou ruidoso, estático ou dinâmico) têm que ser acolhidas no sujeito, nos sentimentos e movimentos (e-moções) que desencadeiam, e traduzidas em *sentido* pelo recurso à comparação com as memórias de anteriores experiências. Com o irromper dos sentimentos e dos movimentos rompe-se o véu de indiferença que nos separava da obra e ela introduz-se no mundo do sujeito. Mas a sua pertinência não foi ainda investigada e a sua participação na pessoa do fruidor é por isso errática e fugaz. Esse alojamento só será estável e duradouro se, compreendendo-a, a podermos inserir dentro de uma cadeia de memórias de experiências, que sejam determinantes para a personalidade do fruidor. Para que isso aconteça é necessária uma reflexão sobre aquele conjunto de dados – sensações e emoções – tendente a tomar consciência da correspondência da obra à pessoa, tendente a compreender em que dimensões ela constrói a pessoa. É neste processo, reflexivo, racionalmente participado, que a Experiência se distingue do Sentimento. É o conteúdo dessa reflexão, sobre o efeito da obra em mim, que é memorável, completando assim o arco que constitui a experiência: a obra de arte completa a sua existência, então, em âmbito subjectivo, no valor existencial que adquire junto do sujeito que a experiencia.

O relato da experiência da obra de arte, anteriormente desenvolvido, chega pois para demonstrar que a tentativa de estabelecimento de uma relação com a obra de arte reduzida a um incremento da sensualidade ou ao Sentimento, não lhe é natural nem a identifica na sua essência

(porquanto outras situações, não necessariamente artísticas, podem provocar as mesmas repercussões). O sujeito fica obrigado, numa percepção da obra de arte exclusivamente a partir do Sentimento, a constitui-la *a priori* e sem possibilidade de verificação – de um modo *alienígena*, portanto – como obra de arte. A espessura ontológica da obra de arte, a complexidade dos vários graus e dos vários níveis da sua correspondência são tais que exigem uma adesão perfeita, que não se confina ao Sentimento. Existe um arco de relação que compreende o Sentimento mas no qual ele está longe de ser presença exclusiva; limitar a compreensão da obra de arte ao Sentimento é violentá-la. A leitura *simples* – no sentido em que é decorrente da natureza do objecto e lhe é adequado – é portanto a que foi descrita anteriormente (ou outra que lhe seja análoga), metodologicamente radicada no conceito de *experiência*.

3. Experiência da arquitectura

3.1. Constituição da arquitectura pela Experiência

A arquitectura, do mesmo modo que a obra de arte, é possuidora de uma identidade tal que a relação com ela não pode ser circunscrita à intensificação da sensualidade ou ao borbotar do Sentimento.

A análise da identidade da arquitectura não a desenvolveremos agora – de modo nenhum porque a arquitectura o não mereça, porque o assunto seja ocioso ou não seja pertinente ao tema que aqui tratamos¹⁴⁰, mas porque a complexidade dessa análise extravasaria a amplitude desta dissertação¹⁴¹. Ainda assim a determinação dessa identidade não é para já necessária, porque a arquitectura relaciona-se com os seus fruidores de modo análogo ao da obra de arte. Embora as especificações da identidade da arquitectura sejam diversas das da obra de arte em geral, as especificações do modo de comunicação com ela não são dissemelhantes – a arquitectura tem o potencial de suscitar o mesmo leque de gradientes de experiência, o mesmo trânsito de conteúdos, que ocorre com a obra de arte: os exemplos repetidamente dados, no texto passado e no texto vindouro, das flexões de relação com a arquitectura, se não provam esta afirmação de maneira apodíctica (porque só a especificação da sua

¹⁴⁰ Na Primeira Parte da Secção Teórica descrevemos como a determinação da identidade da arquitectura é um dos dois vectores nos quais se resolve processualmente o problema da arquitectura sobre pré-existências.

¹⁴¹ Realizámos contudo uma exploração prévia deste assunto no segundo capítulo da Segunda Parte desta dissertação, em II Objectivos do Processo de Leitura. Dever-se-ão considerar também as referências bibliográficas da nota 143.

identidade e do consequente modo próprio de relacionamento com ela cabalmente o fariam), pelo menos sustentam-na de forma consistente.

É portanto nossa convicção que o modo adequado de relação com a arquitectura é o da sua Experiência, é esta a relação como-ela-própria-quer. Procuremos detalhar o que afirmamos.

Pensemos por exemplo numa casa na qual nos tenhamos sentido especialmente bem acolhidos (a casa de férias da minha infância, ou a casa da avó), ou num monumento que nos tenha causado particular *frisson* (quem sabe com a nave da Igreja de Santa Maria de Belém) – estas experiências de felicidade não são redutíveis a índices de conforto ambiental (porque, repetindo essas condições, a experiência não se repete¹⁴²); para além da correspondência prática, o mistério subsiste e aquela própria experiência preliminar do gozo induz a um estudo mais aprofundado, que liberte toda a potencialidade de correspondência; sempre nestas situações a atitude, além de sensual e/ou contemplativa, é também inquiridora – ou seja, solicitadora de Experiência.

Uma obra de arquitectura tem também o seu “quê” de objecto técnico sofisticado, porquanto (como melhor veremos no próximo capítulo) ela tem capacidade de indicar comportamentos adequados a quem com ela se relaciona. Prescindir de conhecer as vias que ela usa para se comunicar, implica manipulá-la inadequadamente, do que decorrerá necessariamente uma decepção, não recolhendo então o fruto que se prometia.

Uma obra de arquitectura é, por outro lado, um objecto do passado, suscitando a reverência que advém de através dele podermos aceder misteriosamente à vida que ela testemunhou.

Uma obra de arquitectura participa ainda, por inerência (veja-se o que se disse na *I Parte*), da condição de Obra de Arte. Ela é por conseguinte continente de um valor que faz vibrar os aspectos essenciais do que é ser humano. Prescindir de a conhecer nesta sua identidade é subtrair-se ao elevado gozo de ser humano.

Uma obra de arquitectura comunga da identidade daqueles que a desejaram, que a pensaram, que a constituíram, que a habitaram. Ela é documento e testemunho dessas existências humanas. Nela e por ela estão expressos desejos e intenções, ideais. Nela, em certa medida, encarnaram vidas humanas. Ela está *pessoalizada*. Prescindir de conhecer

¹⁴² Caso fosse possível repetir integralmente a *forma*, na totalidade dos seus dados, a experiência repetir-se-ia necessariamente, uma vez que a experiência é produzida pela *forma*. O que se passa é que uma reprodução integral é impossível, porque isso significaria que antes se tinha conseguido realizar uma leitura integral da obra e que dela se tinha um conhecimento absolutamente perfeito. Tal não corresponde à realidade. A leitura é sempre e só uma aproximação.

as vias pelas quais essa *pessoalidade* se comunica, implica votar ao desprezo todos aqueles que pela arquitectura se apresentam.

A arquitectura faz parte daquela categoria de objectos que requerem ontologicamente, para a constituição do seu ser, a Experiência.

Caso não executemos a leitura como-ela-própria-quer, que nos leva a desocular a sua dimensão pessoal de arte e de monumento, arriscamo-nos a tomar restritamente as obras de arquitectura, apenas pelo seu uso – como um automóvel vulgar, um cigarro ou um fósforo – óbvios em si. E a arquitectura, em si, não é contenível nessa explicação prática. Ela contém, imbuída na sua substância, a aura de mistério que suscita a curiosidade que induz à Experiência. Se se circunscrever a relação com ela a uma atitude de tipo estésico ou sentimental, por um lado, ou estritamente funcional, por outro, a relação não será a adequada e o objecto não se manifestará enquanto *arquitectura*.

Assim se confirma que a relação com uma obra de arquitectura só se efectiva se se abrir a ela mediante a *experiência* (como atrás foi definida).

3.2. Resistências da arquitectura à experiência

a. Uso

É apesar de tudo verdade que a arquitectura levanta graves óbices à realização da Experiência. Ao contrário das outras classes de objectos referidas, em que a curiosidade era suscitada pelo desconhecimento do uso, na arquitectura este é normalmente bem evidente e bastante imediato, o que obscurece o seu carácter misterioso de obra de arte e não solicita imediatamente o tipo de experiência que descrevemos. (É por isso que a sua artisticidade é mais evidente em objectos que já perderam o uso para que foram feitos ou que estão votadas a um uso contemplativo.) É portanto perfeitamente possível lidarmos com ela como *só* construção – como se de um qualquer objecto de uso prático se tratasse – sem a considerarmos naquilo que ela é de facto – arquitectura solicitadora de Experiência.

Se muitas vezes o carácter misterioso permanece evidente ainda naquelas arquitecturas mais antigas ou mais longínquas civilizacionalmente ou existencialmente (como no caso dos templos), nos tipos mais correntes (como a casa, a rua) o uso quotidiano obnubila completamente o seu carácter de arquitectura enquanto arte, não induzindo à Experiência.

b. Caracter público

Outro dos óbices da arquitectura à Experiência é a sua apresentação. A arquitectura conforma o ambiente humano e de alguma maneira *perde-*

se nele. Ela não tem uma situação retirada, uma situação de destaque relativamente à construção – como os objectos de arte têm relativamente aos objectos de uso comum –: a arquitectura não se “expõe”. Pelo contrário a arquitectura tem um carácter público e discreto: ela é indefectivamente arte – porque quando o não é, o ser humano que a frui acusa uma insatisfação – mas é uma arte corrente, de acompanhamento; é um meio, não um episódio; é o contexto, raramente o texto. E esse não é um defeito seu, antes faz parte da sua identidade e, se mais alarde fizesse da sua presença, provavelmente menor seria a sua eficácia artística – porque seria menos arquitectura, menos capaz de ser essa envolvimento em que o Homem precisa de se acolher¹⁴³. Contudo, por causa dessa homogeneidade com o meio, ela permanece com frequência indistinta, irreconhecível, inconsciencializada, relativamente à sua qualidade artística. Muitas vezes só na ocorrência da sua substituição por outra construção nos damos conta – afectivamente e efectivamente – do que se perdeu e do carácter de arte e de monumento que aquela arquitectura corrente discretamente continha.

3.3. Necessidade da constituição da *construção* como *arquitectura*

A consideração de uma coisa (eventualmente uma construção) como obra de arte (como arquitectura) determina, no plano teórico, a necessidade da sua Experiência; mas não no plano prático... Se a identidade da arquitectura requer a Experiência, a sua aparência – em que dominam o carácter utilitário e o carácter público – não o faz necessariamente. É, portanto, forçoso pré-constituir a *construção*, na hipótese de ser *arquitectura*, para que a Experiência seja solicitada pelo objecto.

A obra pode ser arte (a construção pode ser arquitectura) sem que disso nos apercebamos, porque ainda não a experimentámos. A coisa constituída como obra de arte já requer, por si, a Experiência mas, pelo contrário a coisa na qual, por hipótese, reside a artisticidade não reclama,

¹⁴³ Relativamente a este conceito de identidade da arquitectura veja-se Heidegger – *Construir, Habitar, Pensar*, do mesmo autor, *Poeticamente o homem Habita* e especialmente Levinas – *A Morada in Totalidade e Infinito*. Complementarmente veja-se ainda Broch – *Degradação de valores III in Os Sonâmbulos* (relativamente à questão da suspensão do tempo na arquitectura); e ainda Bachelard – *A poética do Espaço*, op. cit. (relativamente ao carácter animado da arquitectura) e Schopenhauer, op. cit. § 41 (relativamente à necessária durabilidade da arquitectura). Este conceito de identidade da arquitectura é substancialmente coincidente com aquele que nos foi comunicado por Maria Antonietta Crippa (veja-se desta autora *Storia dell'Architettura*. Milano: Jaca Book, 1992, pp. 51-53 e «Boito e l'architettura dell'Italia Unita» in *Camillo Boito - Il nuovo e l'antico in Architettura*. Milano: Jaca Book, 1989, pp. xviii-xix)

por si só, a Experiência. A carência de Experiência da arquitectura poderá inclusivamente fazer com que não se compreenda a sua utilidade e existência, levando a que espíritos mais pragmáticos ou prosaicos a considerem inútil, sem razão para existir – facto de onde provirá, tarde ou cedo, o seu total desaparecimento, propriamente físico.

Assim, no caso da arquitectura, só a constituição dos seus suportes físicos, depositários de artisticidade, na hipótese de o serem, é que suscita naturalmente a Experiência. Sem essa constituição *a priori* os objectos eventualmente depositários de artisticidade oferecem-se à manipulação trivial como qualquer dos seus congéneres técnicos. O valor de arte de uma construção só aparece imediatamente evidente (sem requerer o processo da Experiência) – o que é dramático e paradoxal – na sua ausência, após o seu desaparecimento, quando a perda que sentimos desse objecto é superior à perda do seu uso (o que pode ser verificado pela incapacidade de substituir esse objecto por outro da mesma categoria funcional).

3.4. Obrigação ética da Experiência

É pois para obviar a estas perdas irreparáveis que a Experiência de qualquer construção com pretensões a arquitectura (ou simples potencial de o ser) é mandatória. A Experiência afirma-se como uma obrigação ética *a priori* relativamente a todos os objectos que possam ser obras de arte, a todas as construções que possam ser arquitectura.

Todos os objectos têm o potencial de serem monumentos. Todas as construções o de serem arquitectura. Só a execução da Experiência permite discernir, de entre os objectos, os que são arte e monumento, de entre as construções, as que são arquitectura. O processo da Experiência relativamente à arquitectura não é nunca uma solicitação natural, fruto de uma misteriosidade evidente, mas acto consciente da vontade, tornado necessário por uma reflexão e educação cultural. A razão da obrigação de Experiência não decorre linearmente das impressões naturalmente causadas por determinadas categorias de objectos. (Mesmo relativamente às pessoas, embora enquanto categoria sempre lhe reconheçamos o direito a serem compreendidas para serem devidamente tratadas, nem sempre nos dispomos a isso, porque embora as saibamos pessoas, nem sempre nos relacionamos com elas como tal.) A razão da obrigação da Experiência decorre da consciência da eventual *perda* – existencialmente sentida pelo Eu – se não se submeter ao sacrifício da Experiência. Na ausência de Experiência, tudo permanece indistinto do Eu prático (são

aqueles períodos a que Virgínia Woolf chama de *não-ser*¹⁴⁴) e portanto tudo dado à indiferença, lançando o Eu no tédio por ausência de estímulos. (Mais ou menos extensivamente mais ou menos profundamente, a Experiência das coisas é condição para averiguar o seu valor, a sua utilidade essencial; e só a constatação da necessidade de Outro à vida plena do Eu (outro que posso ser eu enquanto mistério para mim), declara a necessidade evidente da Experiência: a necessidade de apreensão exterior de algo necessário ao Eu, uma espécie de nutrimento para o espírito).

A obrigação ética da experiência não é portanto apenas devida ao risco de depredação do património arquitectónico. A obrigação ética da experiência é também relativa às obras que sabemos serem de arquitectura. O saborear dessa mais valia da construção que é a qualidade arquitectónica, exige a Experiência. No caso das obras de arte e dos monumentos a Experiência como-eles-próprios-querem é condição para a expressão do seu valor de arte, do seu conteúdo identitário; a Experiência é condição para que a arte e os monumentos cumpram o seu destino, realizem a sua existência de correspondência à profundidade do desejo do Homem. Como as obras de arte existem tanto num âmbito subjectivo quanto num âmbito objectivo, prescindir de as ler – ou seja, de as assimilar, de lhes dar existência subjectiva – tem um efeito semelhante a aniquilá-las objectivamente.

3.5. Insuficiência da Experiência

Todavia, no caso da arquitectura (eventualmente também com outras categorias de obras de arte ou de objectos), a Experiência pode não bastar.

Relativamente à recuperação do Mosteiro de Santa Maria do Bouro (veja-se *Secção Prática, Terceira Parte*), não nos custa admitir que tenha sido realizada uma experiência da pré-existência, previamente à intervenção (ainda que talvez uma experiência algo restrita, não muito estruturada e sistemática). É mais do que provável que o autor da recuperação tenha convivido intensamente com o monumento, tenha acolhido as sensações que ele provocava, tenha reflectido sobre os sentimentos que procediam da presença do artefacto, tenha encontrado um sentido para essa obra, que lhe permitisse recolhê-la a si, tornando-a parte constitutiva da sua personalidade, e depois tenha projectado a recuperação desse edifício a partir da consciência assim dele adquirida, como obra de arte e monumento. Contudo essa recuperação não é satisfatória, exactamente

¹⁴⁴ Virginia Woolf – «*Sketch of the Past*». In *Moments of Being*. (Edited with Introduction and Notes by J. Schulmind.) London: Hogarth Press, 1985; pp. 70 e ss.

porque o conteúdo monumental que nela perpassa é demasiado frágil, o que faz com que a relação que hoje se estabelece com esta obra se desenvolva quase exclusivamente num plano estético, relativo ao gosto – num plano contingente e efémero, portanto¹⁴⁵. A experiência terá acontecido – ter-se-á transposto o arco entre o objecto e o sujeito – mas de modo estritamente pessoal, individualista. Ou seja, a ter acontecido, aquilo de que careceu a experiência do artefacto foi de *intersubjectivação*. Caso se tivessem considerado não apenas as impressões estéticas produzidas por aquele possante conjunto de pedras, mas também a história que animava essas mesmas pedras, os personagens a elas ligados, não teria sido possível considerar aquela pré-existência apenas como uma ruína – como uma ruína inespecífica – em que apenas os seus materiais tinham valor¹⁴⁶.

Este caso serve para demonstrar que a experiência do objecto arquitectónico, ainda que consciente e reflectida, se não se depõe num plano de comunicabilidade – no sentido de poder ser tornada comum –, se não adquire um acento conexo à cultura e à sociedade, arrisca-se a ser insuficiente, relativamente à espessura da mensagem da arquitectura e do monumento.

Assim, ainda que a realização da experiência impeça a destruição do objecto, ela não impede ainda a sua manipulação transgressora.

E não sendo possível o destaque da obra de arquitectura, como o de uma pintura num museu – para que imediatamente se induza a uma experiência pública e tendencialmente comum da arquitectura como obra de arte e monumento (embora não seja desprezável o acto de classificação pública das arquitecturas como monumento) –, o processo para objectar à sua manipulação, para garantir a sua preservação integral, para conseguir a sua recepção como obra de arte não privada, social e culturalmente activa, é a realização da sua Leitura.

¹⁴⁵ Remetemos a explicação detalhada desta nossa interpretação para o texto relativo a Santa Maria do Bouro na *Terceira Parte* da *Secção Prática* desta Dissertação.

¹⁴⁶ Para a justificação desta afirmação remetemos para a Memória Descritiva do Projecto: «*Il progetto cerca di adattare, o meglio, di servirsi delle pietre disponibili per costruire un nuovo edificio. Si tratta di una nuova costruzione in cui intervengono varie testimonianze (alcune già registrate, altre da costruire) e non della ricostruzione dell'edificio nella sua forma originale. Per il progetto le rovine sono più importanti del "Convento", visto che si tratta di materiale disponibile, aperto, maneggiabile, così come lo è stato l'edificio nel passato. [...] Durante il progetto il "disegno" ha cercato di trovare la lucidità fra forma e programma. Di fronte alle due ipotesi abbiamo optato per il rifiuto della consolidazione pura e semplice della rovina ad uso contemplativo, puntando sull'iniezione di materiali, usi, forme e funzioni "entre les choses" come affermava Corbusier. Il "pittoresco" è una fatalità che accade e non la volontà di un programma*» (Eduardo Souto Moura in *Il Portogallo del Mare, delle Pietre, delle Città*. XIX Esposizione Internazionale di Architettura della Triennale di Milano. Lisboa, Ministério da Cultura Gabinete das Relações Culturais Internacionais, 1996, p. 79)

III. A NECESSIDADE DA *LEITURA*

Distinguimos “Leitura” de “Experiência” na medida em que a primeira possui uma qualidade de intersubjectividade que a segunda não tem: a Leitura é a Experiência formalizada de modo tal que é transmissível, passível de ser feita comum (não apenas nos seus elementos de superfície). A Leitura difere da Experiência na forma, embora não na sua substância. A Experiência pode acontecer sem a Leitura, mas a Leitura pressupõe a Experiência.

Essencialmente a Leitura traz, relativamente à Experiência, um carácter de clareza e comunicabilidade que a Experiência não tem que conter explicitamente. Embora os dados para a realização dessa qualidade de comunicabilidade sejam inerentes à experiência, uma vez que esta se efectiva numa correspondência ao objecto e à pessoa (contendo portanto os fundamentos da intersubjectividade), a verdade é que o processo da sua realização pode permanecer bastante intuitivo e nebuloso, metodologicamente anárquico e inconsciente. Pode-se chegar à experiência constatando-se uma intensa relação entre sujeito e objecto, devidamente considerados, sem se saber como a ela se chegou e tendo mesmo dificuldade em explicar essa correspondência. Assim a experiência não é, necessariamente, comunicável. A Leitura sim.

A Leitura não se queda por um conteúdo da Experiência exclusivamente individual. A Leitura pretende universalizar esse conteúdo de Experiência, precisando para tal de o confrontar, de o certificar intersubjectivamente. A reflexão correlativa à Leitura tem por isso, não apenas de descobrir o lugar daquela obra, na consciência pessoal (conforme era requerido à experiência), mas o lugar na *consciência colectiva*. E tem também, não só de se explicitar, tornando-se compreensível, no íntimo do sujeito, mas também de se explicar no íntimo da sociedade e da cultura. (Para realizar esse passo, normalmente recorre à História – usa o complexo de factos interpretados e colocados dentro de um devir com sentido para procurar analogias de situação e significado, principalmente sob duas formas: experiências de outros protagonistas da obra – autores, habitantes, etc. – análogas às do sujeito-leitor que comprovem, quase estatisticamente, a objectividade da experiência realizada; e uma situação de sentido dentro de um devir histórico mais amplo, um acolhimento de significado na época e na antropologia que a viu surgir e na época e antropologia que a vê agora – veja-se a este respeito o capítulo seguinte “O Processo de Leitura”,

especialmente o subcapítulo relativo à Dimensão Histórica do Processo de Leitura.)

O capital cultural da obra de arte e da arquitectura só está expressamente garantido, então, pela Leitura, conquanto possa estar subterraneamente operativo. A sua repercussão colectiva, num mundo mediatizado como o nosso, será sempre escassa, relativamente ao seu potencial total de acção, enquanto a obra não for lida, porquanto a sua experiência não foi deposta sobre uma forma comunicável (outrora, quando as sociedades eram mais estáveis e mais homogéneas, isso não seria um problema, e a obra poderia agir demoradamente de modo subliminar sem se arriscar a ser ofendida; mas hoje a ausência explicitação dos seus conteúdos existenciais coloca-a sobre grave perigo).

Assim, se a Experiência da arquitectura é condição para existência desta no plano pessoal, entendemos que a *leitura da arquitectura* é garantia de *subsistência* da arquitectura, no plano pessoal, e condição para a sua existência e subsistência, no plano social e histórico. A Leitura é condição para a *intersubjectivação* da experiência da arquitectura, portanto condição para a existência da arquitectura como ente operativo a nível social: a Leitura é condição para a comunicação, para a comunhão da arquitectura. Não negamos que algo apreendido mas não explicitado sob uma forma comunicável possa ter um efeito efectivo, consciente e inconsciente, na acção do Eu. Contudo esse efeito não se poderá fazer participar no diálogo interpessoal. No caso, por exemplo, da discussão acerca da classificação ou não de determinada arquitectura, ou do modo como deve ser realizado a sua conservação, ainda que um dos intervenientes tenha realizado anteriormente uma verdadeira experiência da obra, se essa experiência não tiver sido intersubjectivada e transformada em Leitura, o seu conteúdo não poderá participar nessa discussão.

Mas porque é que dizemos que a Leitura é o garante da subsistência da obra mesmo a nível pessoal (enquanto experiência)?

Do depósito das experiências passadas que constitui a memória pessoal, que por seu turno determina o Eu¹⁴⁷, só é operativo na consciência e portanto activamente determinante do meu ser, aquilo que é usado recorrentemente – o resto é relegado para um plano inferior e gradualmente abandonado. Sendo o Homem um ser social, é normalmente mais persistente e mais determinante na sua consciência aquilo que ele pode comunicar a outros, e os conteúdos da sua

¹⁴⁷ Ver Agostinho – *Confissões*, Livro X, *passim*. A identidade pessoal é aqui definida como memória, ou seja, a identidade não é um património independente e pessoal mas decorre das experiências realizadas. (Devemos ao professor Nuno Ferro (FCSH UNL) o esclarecimento deste aspecto.)

consciência que não têm uso reiterado tendem a obscurecer-se. Por isso, como Hannah Arendt sintetiza, só conhecemos a verdade da existência de uma coisa por a partilharmos socialmente¹⁴⁸. Assim, ainda que uma experiência artística tenha sido muito intensa, se ela não adquire uma forma passível de ser comunicada a outros, tenderá a cair no esquecimento – pode continuar a agir persistentemente embora num plano inconsciente, mas também pode ser completamente elidida. A Leitura é – definimo-la assim – a forma intersubjectivável da Experiência e só a Leitura oferece garantias de sobrevivência da obra de arte.

Mas a Leitura realiza ainda outros dois factores substanciais da relação própria com a arquitectura, que já foram abordados mas que é conveniente estabelecer com maior clareza.

A Leitura da arquitectura é particularmente decisiva devido aos aspectos público e utilitário das obras de arquitectura, que obscurecem o seu carácter de obra de arte e monumento: é a Leitura e não a Experiência que finalmente constitui a arquitectura como obra de arte e monumento, porque por ela – pela difusão socio-cultural da qualidade de arte de uma determinada construção – se realiza o *destaque* necessário à sua pré-constituição como objecto suscitador de experiência.

Mais importante ainda: só na Leitura é claramente exigida e realmente explicitada a *comunidade de olhar* que a experiência da obra de arte pressupõe – a exigência de intersubjectividade inerente à Leitura garante isso mesmo. E – devido ao teor da afirmação precedente de Hannah Arendt, e ainda assim aproximativamente¹⁴⁹ – só no seio dessa *comunidade de olhar* se pode comprovar que a relação com o objecto arquitectónico (que pode já estar constituído como efectivo objecto arquitectónico, mediante uma experiência eventualmente escassa, como aconteceu no caso da pré-existência do Convento de Santa Maria do Bouro), só no seio dessa comunidade de olhar, dizíamos, se pode comprovar que a relação com o objecto se desenvolveu de forma adequada. A Leitura realiza pois a última determinação da relação própria com a obra de arte e a arquitectura: aquela que, ao submeter o conteúdo da relação ao sufrágio dos outros fruidores, verifica se, de facto, essa relação se desenvolveu *como-o-objecto-quer*.

¹⁴⁸ Ver a este respeito Hannah Arendt – *A Condição Humana*, op. cit., pp. 64-65, 90.

¹⁴⁹ O que propomos aqui é uma aplicação do modo de pensar alargado de Kant. Dizemos “aproximativamente” porque esse “modo de pensar alargado” é provavelmente irrealizável: não se sabe dizer se alguma vez um juízo estará munido de tal conhecimento que garanta que não existiu e não existirá nunca objecção à sua formulação (veja-se Mário Jorge de Carvalho – «O *egoísmo lógico* e a sua *superação*: um aspecto fundamental do projecto crítico de Kant». (texto gentilmente cedido pelo autor).

Não ler a obra como ela própria quer tem sobretudo consequências nefastas para mim – porquanto implica o desperdício de um conteúdo que me seria potencialmente útil, útil existencialmente, na concretude da vida – mas no caso de leitores com responsabilidades socio-culturais – como o historiador ou crítico de arquitectura e o restaurador de arquitectura – as consequências de uma falsa-leitura são profundamente perniciosas e de enorme repercussão.

Se eu, prescindindo de conhecer a totalidade de uma obra de arquitectura, prefiro relacionar-me com ela segundo a aparência, segundo os sentimentos e pensamentos que ela solipsisticamente suscita em mim, pouco mais estou a fazer do que *projectar-me nela*. Dessa projecção, é verdade, posso retirar o conforto imediato de habitar num mundo à minha medida, mas isso, porque falto de mistério e de interesse, rapidamente se transformará em insuportável tédio – o que me levará a desprezar o que tenho diante e a procurar “outra coisa”, sempre, indefinidamente. Se a manipulação da obra arquitectónica no restauro é feita sob esta toada – prescindindo da leitura total, como a própria obra dita – ela não poderá resultar noutra coisa senão no aniquilamento da pré-existência – eventualmente para a constituição de uma soberba nova obra de autor (como em Santa Maria do Bouro), mas relativamente à qual ocorrerá perguntar se tinha que ser realizada por sobre a ruína da arquitectura antiga, por meio da consumação daquela “existência nobre de tempos passados” (como dizia Goethe).

Se a obra não for lida total e objectivamente, a interpretação que dela for dada será necessariamente individualista. Essa interpretação individualista é lesiva só para o próprio, se este não tem responsabilidades sociais e culturais. Mas quando o sujeito realiza profissionalmente o acto de crítica à arquitectura, uma leitura individualista e não intersubjectivável, pode inibir o interesse até pela concreta e pessoal experiência da obra, ostracizando-a culturalmente.

Mais grave é ainda a situação do arquitecto restaurador. Neste caso o acto crítico é formalizado sobre a própria obra. Se a leitura não for realizada com profundidade e objectividade suficientes para ser comunicada, a formalização arquitectónica daquele gesto arquitectónico, realizado sobre a pré-existência, mascarará inexoravelmente essa pré-existência, isolando-a da possibilidade de leitura, dela em si, por outrem. O acto crítico da arquitectura, na sua forma pública, escrita ou arquitectónica, não pode por isso prescindir de uma leitura objectivante e intersubjectivável, que se possa aperceber dos factos concretos da forma, através dos quais a obra transmite a sua mensagem, e da repercussão humana dessa mesma mensagem.

O carácter intersubjectivo da Leitura decorre em grande parte da consciência do seu processo: a Leitura não tacteia desordenadamente a obra, ela segue linhas precisas de introdução à obra que partem do conhecimento do modo como genericamente o sujeito percepçiona aquele tipo de objectos. Nesta medida a Leitura de algum modo pressupõe um processo: um caminho claro que outros sujeitos possam trilhar e conferir.

IV. A NECESSIDADE DO *PROCESSO DE LEITURA*.

A passagem da Experiência para a Leitura nem sempre é fácil, embora seja absolutamente necessária, como vimos. Um Processo de Leitura da arquitectura, ou seja, um procedimento orientado de captação da mensagem dessa arquitectura, parece-nos ser um instrumento especialmente útil para a realização dessa passagem.

A transformação de uma Experiência de arquitectura numa Leitura de arquitectura acontece, a nosso ver, mediante um processo de *realização*. Esta *realização* especifica-se em dois sentidos (que a própria palavra contém): em primeiro lugar, concedendo realidade – identidade “tangível” – àquilo que antes era esfumado e impreciso na experiência pessoal, através de algo que se poderia aproximar de um procedimento de reificação; em segundo lugar – usando a palavra no sentido em que o fazem os ingleses –, facultando uma tomada de consciência, uma compreensão operativa. (Os dois aspectos estão indissoluvelmente ligados na medida em que é pela reificação que se atinge a visão clara e efectiva que constitui a compreensão.)

A passagem da Experiência à Leitura compreende, pois, duas modalidades de acção: uma centrada sobre o termo subjectivo da experiência, a outra sobre o termo objectivo. A Experiência pode ser transformada em Leitura mediante uma acção de crítica e sistematização dos conteúdos dessa experiência, procurando organizar e figurar esses conteúdos sob uma forma explícita e comum ao modo de pensar e sentir das outras pessoas. A segunda modalidade focaliza-se no processo de aquisição, clarificando e especificando os dados sensíveis do objecto a partir dos quais se chegou à experiência (admitindo que o processo de análise e síntese não é substancialmente diferente de indivíduo para indivíduo, se o ponto de partida for semelhante, o ponto de chegada também o será).

O objectivo primeiro de um Processo de Leitura da arquitectura é pois a formulação processual daquelas duas modalidades de acção, de modo a permitir a transmutação da *experiência* em *leitura*. Mas mediante a estruturação desse processo atinge-se ainda um segundo objectivo, que é o de introduzir ou facilitar o acesso à experiência daquelas arquitecturas que se apresentam fechadas e renitentes a uma compreensão enquanto arquitecturas.

A complexidade das exigências a que a Leitura de uma obra de arquitectura deve corresponder, parece subentender a complexidade do Processo de Leitura e a consequente circunscrição da sua execução a especialistas. Tal não pode ser o caso.

Aceitar a dificuldade de execução do Processo de Leitura redundaria em destituir a arquitectura da condição de obra de arte: de obra de arte pública, de obra de arte de acompanhamento – aspectos que a nosso ver são essenciais à sua identidade. A obra de arte realiza, como vimos, a tradução afectiva da verdade em beleza (veja-se página 107 e seguintes). A arte acaba por ser, neste sentido, um meio para a propagação dessa verdade, existencialmente activo e apelativo. Se requeremos para a arte, e para a arquitectura enquanto tal, um Processo de Leitura de difícil acesso ela ver-se-á impedida de cumprir a sua vocação e a sociedade ficará deficitária da verdade-em-acção por ela veiculada. Não, a arte existe para tornar acessível a Verdade, e o Processo de Leitura existe para favorecer essa acessibilidade, não para lhe obstar.

Não existe portanto – ou pelo menos a nossa proposta não vai nesse sentido – um Processo de Leitura para especialistas e outro corrente, ou para “amadores”. Procurámos demonstrar que a arquitectura só se realiza como arquitectura mediante determinadas apreensões e compreensões; uma vez realizadas estas, nada mais há a acrescentar, mas, se elas não forem obtidas, a “construção” não se deu à relação com o ser humano como arquitectura: nada habilita um historiador de arquitectura ou um arquitecto a completar a leitura de um habitante sensível; poderá consegui-lo apenas demonstrando maior empatia com a obra.

Não existe portanto nenhuma mais-valia substancial na condição de especialista. Existe contudo uma mais-valia metodológica. Porque o conhecimento dos meios segundo os quais a obra se comunica, se não afiança a superlatividade dos resultados, pelo menos facilita a introdução ao conhecimento da obra: enquanto o “amador” não dispõe de ferramentas para penetrar nas articulações íntimas do todo maciço de uma obra de arte, o especialista sabe interrogá-la, auscultá-la (embora nada garanta que seja capaz de entender o seu idioma). A leitura estruturada – o método – tem a utilidade de nos colocar diante de uma bateria de perguntas incidentes sobre a generalidade das dimensões da forma arquitectónica e do seu conteúdo, favorecendo a sua penetração e a emergência do sentido¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Veja-se a este respeito Luigi Pareyson – *Estetica: Teoria della formatività*. Milano: Bompiani, 2002, pp. 261-271, especialmente p. 269. Aqui Pareyson esclarece como a única diferença entre a “leitura pública” (que todos podem realizar) e a “leitura crítica” (realizada pelos especialistas) seja tão-somente a consciência metodológica: «La differenza fra lettura e critica consiste nel fatto che quest'ultima è lettura dotata d'una consapevolezza

Feita esta salvaguarda, não podemos ignorar que os artigos que autorizam aquilo a que convencionámos chamar uma *leitura de arquitectura* são muitos e densos. Isto significa que temos que dar a cada objecto de construção a atenção e o tempo que nos merecem as universalmente consideradas obras-primas dos museus?! Ainda que assim devesse ser – com vantagem especialmente para aqueles que desse modo se dispusessem a estar perante a realidade do seu ambiente construído –, se assim tivesse que ser, seria impossível, bem o sabemos. Um Processo de Leitura da arquitectura que exigisse o mesmo esforço e duração que um profissional de História da Arquitectura pode despende para a constituição de uma monografia, não seria útil a não ser para profissionais. E então cairíamos nos defeitos já apontados: ficaria invalidada a tentativa de radicação, senão universal pelo menos ampla, desse processo; mais ainda, não se corresponderia à realidade da leitura necessária à arquitectura (porquanto esta estaria posicionada em lugar isolado da vida) – a arquitectura ficaria condenada a ser só para especialistas (situação que nem aos especialistas interessa). O que se pretende determinar, rigorosamente e *a priori*, mediante um Processo de Leitura, é a razão pela qual a manipulação ou destruição de um objecto específico é motivo de carência e mágoa para alguém – podendo assim preveni-las; o que se deseja facilitar é a captação da repercussão de humanidade que está contida em cada obra de arquitectura.

Uma qualidade existe que é inelutável factor de discernimento entre arquitectura e construção: exactamente aquele *réverbéro de pessoalidade* que usámos para distinguir as coisas velhas das antigas (veja-se página 89). Aquele *réverbéro de pessoalidade* que decorre de alguém se ter feito participar nela e por isso lhe ter concedido a capacidade de ser simbólica de si¹⁵¹. Aquele *réverbéro* que ocorre no devaneio causado pela obra – ou melhor dizendo, na extrapolação, a partir dos dados sensitivos da obra, de imagens colgantes de sentido¹⁵² – devaneio de personalização da arquitectura, de descoberta do seu espírito, do fantasma que a anima¹⁵³, ou simplesmente no considerá-la como mais um personagem, discreto conquanto influente, na trama de acontecimentos e relações pessoais para que ela forneceu o ambiente. É esse *réverbéro* que causa a

metodologica [...] Il compito della critica è pur sempre quello della lettura, cioè della esecuzione dell'opera d'arte nel suo duplice aspetto interpretativo e valutativo [...]».

¹⁵¹ Relativamente à significação dada por nós à palavra símbolo, veja-se a nota 113.

¹⁵² Relativamente à propriedade das imagens recolhidas do devaneio diante da obra de arte como forma de acesso a esta veja-se Bachelard – *A poética do Espaço*, op. cit., passim, mas especialmente a Introdução.

¹⁵³ Veja-se a este respeito Christian Norberg-Schulz – *Genius Loci* (primeiro capítulo). Quanto à difusão desta ideia é interessante notar numa passagem de *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo (final do capítulo *Immanis peccoris custos...*): «*L'Egypte l'eut pris pour le dieu de ce temple; le moyen age l'en croyait le démon; il en était l'âme.*»

repercussão humana, que é semelhante ao estar diante de uma presença humana (com que podemos identificar substancialmente a obra de arte). Só por assim estar constituído – em nossa opinião – é o objecto insubstituível, porquanto a representação da sua manipulação ou morte seria a representação de algo que não é lícito manipular ou matar: um ser humano.

Estamos cientes de que como critério de previsão este é um fraco critério, pois todas as coisas são passíveis de conterem esse revérbero de pessoalidade – a indistinta origem das antiguidades confirma-o. Mas se não permite prever – prescindindo da experiência – o que é e não é arquitectura, este critério serve pelo menos para reconhecê-la, com clareza e logo desde os primeiros estágios da experiência. Por outro lado este é um critério que serve de alerta, enquanto concede àqueles objectos que são constituídos com mais intensa participação pessoal (ou por causa de uma fabricação artesanal, como a arquitectura popular, ou por causa de um uso e de uma transformação mais íntimas, como as moradias unifamiliares, ou porque um determinado arquitecto-artista tem um especial talento para conceder humanidade às suas obras...) um maior potencial de serem arquitectura. Acaba por ser a consciência de um inusitado revérbero de pessoalidade num objecto de arquitectura (quando quanto a isso ele é questionado) que suscita a perplexidade e a surpresa que pedem a relação atenta da Experiência.

V. ADVERTÊNCIAS A UM PROCESSO DE LEITURA

A finalidade de um Processo de Leitura é facilitar que a Leitura se realize *como-o-objecto-quer*. No caso das obras de arte em geral e das obras de arquitectura em particular – por motivos que têm a ver com a sua essência (como seu *modus operandi* e com a sua razão de ser¹⁵⁴) – a realização da leitura *como-o-objecto-quer* pressupõe não só uma acção *objectivante* – de atenção ao objecto em si – mas também uma acção *subjectivante* – de tornar o objecto participante do sujeito.

Outros modos correntes de abordagem do objecto arquitectónico não o constituem efectivamente como obra de arte e monumento. Uma abordagem estritamente objectiva que acumula e conjuga dados técnicos ou contextuais (construtivos, tipológicos, geométricos, históricos, sociais...) sem considerar a impressão que a obra produz no sujeito leitor – a participação da obra no Eu –, não reconhece a arquitectura como tal; e, faltando-lhe esse centro de onde irradiaria toda a identidade da obra de arquitectura e que organizaria todos os dados recolhidos, dificilmente poderá dizer algo verdadeiramente útil acerca dessa arquitectura. Uma abordagem quase exclusivamente subjectiva, que elucubra sobre primeiras impressões, quedando-se pelo relatório de sugestões, pelo esteticismo, embora categorize a arquitectura na função que lhe é própria – deixando-a introduzir-se na pessoa –, não a individualiza na sua identidade, de sorte que a obra rapidamente se torna simples ocasião para a projecção dos sonhos e devaneios íntimos do sujeito. Se na primeira abordagem é a coisa que se sobrepõe ao Eu, na segunda é o Eu que se sobrepõe à coisa. Se na primeira, não há penetração do mundo material no espiritual, por carência de contributo do sujeito, na segunda também essa fecundação se não verifica, mas por excesso de protagonismo do sujeito.

Para que a obra de arquitectura cumpra a sua função no mundo, tem o sujeito-leitor que dar a sua permissão a esse acordo – livre e profícuo, e respeitoso da ontologia dos entes envolvidos –, entre a parte material e parte espiritual da obra. Ora esse acordo respeitoso entre os seres do sujeito e do objecto, pressupõe um certo grau de submissão mútua.

Da parte da obra lida, essa submissão ao sujeito que a lê, significa admitir que ela não será totalmente lida, que a leitura realizada ficará

¹⁵⁴ Para este entendimento de essência veja-se a nota 77. Para esta especificidade da obra de arte e da arquitectura veja-se todo o subcapítulo II deste capítulo, da página 85 em diante e as páginas 107 e seguintes.

indissolubilmente ligada às contingências daquele leitor, à sua cultura, ao seu talento e sensibilidade – mas também à sua personalidade, que pode ou não ter afinidades com o carácter da obra a ler tais que facilitem a profundidade da leitura.

Da parte do sujeito que lê, a submissão à obra significa preferir ser realista: partir da realidade da obra, dos seus dados, dos seus factos, inclusivamente das sensações (enquanto dados perceptivos do objecto) e das e-moções (enquanto movimentos gerados no sujeito por acção da obra) que produz – depois de devidamente depuradas da contaminação intimista, depois de realizada a difícil ascese em que o sujeito se torna corifeu da Humanidade¹⁵⁵.

Esta conjugação de fins *objectivantes* e *subjectivantes* da leitura não deixa de ser difícil, quando se trata de formalizar método de abordagem a um tipo de objecto. É por isso que a principal característica que deve ter um Processo de Leitura da arquitectura é o de ser *livre*.

A liberdade do processo não deve ser confundida com anarquia ou carência de coordenação das partes. O processo será livre sem ser descoordenado (o que anularia o processo), se tiver claros os seus fins, sem prescindir de se adaptar ao seu objecto. Livre, no sentido de ser versátil nas modalidades de inquirição e tenaz na prossecução dos fins.

¹⁵⁵ Luigi Pareyson – *Estetica: Teoria della formatività*. Milano: Bompiani, 2002: «Poiché la natura dell'interpretazione consiste nel dichiarare e svelare ciò che s'interpreta ed esprimere al tempo stesso la persona dell'interprete, riconoscere che l'esecuzione è interpretazione significa rendersi conto ch'essa contiene insieme l'identità immutabile dell'opera e la sempre diversa personalità dell'interprete che la esegue. I due aspetti sono inseparabili: per un verso si tratta sempre di rendere e far vivere l'opera com'essa stessa vuole, e per l'altro è sempre nuovo e diverso il modo di renderla e farla vivere.» (p. 226); «L'interprete non può non considerare la propria interpretazione come quella che bisogna dare, come quella ch'è richiesta dall'opera stessa: quanto più egli è forzato ad attingere l'essenza dell'opera e a penetrarne i segreti e farla vivere d'una vita che non le sia estranea e aggiunta, tanto più egli dirà che la sua è interpretazione buona, che quell'opera si deve intendere così, che proprio in quell'esecuzione essa appare nella sua piena realtà e nella sua vita genuina. Ma nello stesso tempo l'interprete sa benissimo che quella sua interpretazione è, precisamente, la sua, e la sua di quel momento, e che altri, o lui stesso, ne hanno dato o daranno altre, diverse da quella; [...] la sua stessa esperienza d'interprete gli impone la consapevolezza d'una molteplicità sempre nuova e diversa d'interpretazioni. [...] Se l'interprete dimentica che le esecuzioni sono molteplici, subito è tentato di considerare la propria come l'unica possibile, e le altre non vorrà degnarle del nome d'interpretazione, ma le terrà per errori, scempi e degenerazioni. Se non insiste sulla consapevolezza della bontà della propria esecuzione, subito le molteplici interpretazioni gli appariranno tutte egualmente legittime, e in questo indifferente fluire di possibilità egli non penserà ad altro che a dare la sua interpretazione, e non avrà altro criterio d'esecuzione che la novità e l'originalità. Si hanno così due tipi di pretesi interpreti: quello che si crede in possesso dell'unica interpretazione possibile, e quello che non si cura d'altro che di dare una nuova interpretazione; [...] Si ha insomma da un lato la dottrina dell'assoluta unicità dell'interpretazione, e dall'altro quella della sua arbitraria molteplicità. [...] Si preoccupi l'interprete d'eseguire l'opera, e non d'altro: solo così la sua sarà insieme, esecuzione dell'opera e nuova esecuzione personale.» (pp. 228-229)

Livre, no sentido de que a sua principal responsabilidade é a de se adequar à obra que tem diante para realizar entendimento a partir dela. Sendo para mais que essa obra, em princípio, é uma produção artística (ou pelo menos é-o em potência), o método para o seu conhecimento não pode restringir ou limitar as possibilidades de comunicação do conteúdo da obra de arte; não pode ser uma “grelha” que só reconhece o que configurou previamente. O Processo de Leitura não pode estar pré-determinado quanto às indagações objectivas a realizar. Estas deverão decorrer do próprio objecto, daquilo que ele for revelando de si – atizando curiosidade relativamente a uns campos, entregando-se noutros. O conceito principal de um processo de leitura que quer conhecer a realidade que tem diante de si é o de que é esta que vai suscitando as interrogações sobre as dimensões nas quais quer ser conhecida.

Então, para que se cumpra a finalidade de ler o objecto conforme ele requer, mais decisivo do que fornecer orientações quanto à metodologia de investigação – determinar processos de recolha de informação, configurar articulações analíticas, estabelecer estágios intermédios de síntese – é ter bem claro os seus fins: especificá-los, explicitá-los, minuciosamente, de modo tal que, se esses fins forem cumpridos ou quando forem cumpridos, o seu reconhecimento esteja facilitado; ou, pelo contrário, que seja igualmente clara a consciência de que os resultados obtidos não são ainda suficientes.

É mais útil pois que este Processo enuncie um ponto-de-partida e um ponto-de-chegada. O ponto-de-partida é o desejo de conhecer a obra naquilo que ela é, para que ela assim possa veicular o seu conteúdo de felicidade. E para que esse conhecimento assim aconteça é necessário, antes de mais, que o leitor se disponha a entender e a acolher a totalidade dos factores e dos meios – do conteúdo e da forma da obra – segundo os quais a obra se comunica.

O ponto-de-chegada são as necessidades do sujeito, a que a obra, enquanto arte, monumento, arquitectura, deverá corresponder para o ser.

O meio caminho – o conhecimento dos meandros pelos quais a obra, veiculando um conteúdo essencial, se me vai tornando essencial – não pode ser recorrido *a priori*, não pode senão decorrer de uma paixão pela própria obra que respeitosa, cordialmente e tentativamente a vai descobrindo, descobrindo os caminhos que levam ao seu coração (e do dela ao do leitor).

O Processo de Leitura da arquitectura pouco mais configura então do que uma *introdução* à obra de arquitectura – e um método de leitura deverá depois ser desenvolvido de acordo com a especificidade de cada obra, de modo a que nos apercebamos dos seus valores e características particulares – conquanto seja uma introdução necessária. Porque esta

introdução – como o franquear de uma porta, o rasgar de um véu, o dissipar de uma névoa – constitui o objecto na posição de ser lido enquanto arte e monumento, constitui o sujeito na posição de ler o objecto naquilo que ele é, e indica os vectores segundo os quais a *haecceitas*¹⁵⁶ do objecto se poderá oferecer à comunicação, mediante a experiência.

Assim, para que a compreensão da obra se realize como ela própria o requer são necessárias algumas guias tais que, ainda que suficientemente versáteis para se adaptarem à individualidade do objecto a ler e do sujeito leitor, não descurem dar ao leitor a consciência do objectivo atingido e da propriedade objectiva (atenente ao objecto) do seu entendimento do objecto, de modo a que este entendimento considere a totalidade dos factores da realidade do objecto (não escamoteando aqueles que corromperiam ideia obtida da primeira impressão).

¹⁵⁶ *Haecceitas* é um conceito formulado por Duns Scoto que se prende com a individualização do ente – de um modo rude poder-se-ia traduzir como “mesmidade” ou “istidade”: aquilo que faz aquele ser, ser ele mesmo, isto e não aquilo.

Segundo Capítulo

O PROCESSO DE LEITURA

Entendemos por Processo de Leitura aquela estrutura de indagação do valor e significado de uma determinada obra de arquitectura bem como das suas características identificativas, que nos permite a ultrapassagem da aparência e da impressão individualista e o descobrimento da existência do ser arquitectónico dentro de uma relação essencial para o sujeito-leitor e comunicável, a este e a outros.

Trataremos agora de definir a estrutura do que entendemos ser o Processo de Leitura da arquitectura. No nosso entender esta estrutura é composta pelos seguintes elementos: objectivos, produtos, dados, materiais e âmbitos de investigação. Apresentaremos seguidamente estes elementos, segundo esta mesma ordem. Antes porém daremos a conhecer o antecedente imediato deste Processo de Leitura

I. ANTECEDENTES

O “*Processo di Lettura Storico-Critico*” de Sandro Benedetti.

O Processo de Leitura da arquitectura que aqui apresentamos é um desenvolvimento do “Processo di Lettura Storico-Critico” criado pelo Professor Sandro Benedetti – fruto da nossa apropriação dessa metodologia, ao longo de nove anos da sua aplicação em trabalhos pessoais e na orientação de trabalhos de discentes.

1. O “Processo di Lettura Storico-Critico”.

Sandro Benedetti¹⁵⁷ dá a conhecer o seu Processo de Leitura numa comunicação realizada por ocasião da apresentação das Actas do XXI Congresso de História da Arquitectura (este congresso havia-se realizado em Roma, entre 12-14 de Outubro de 1983). Dessa comunicação resultará um artigo, publicado pela primeira vez em 1985 – «*Il Processo di Lettura Storico-Critico*»¹⁵⁸ – e que a seguir analisaremos.

Consta este artigo de um prólogo e quatro partes.

¹⁵⁷ Sandro Benedetti é professor catedrático de História da Arquitectura Moderna na Faculdade de Arquitectura de Roma “La Sapienza” e reponsável pela disciplina de Instituições de Historiografia Arquitectónica (Metodologias Analíticas e Críticas) na Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti, da mesma universidade. São da sua responsabilidade os restauros do Palazzo Senatorio, no Campidoglio e da fachada da Basílica de S. Pedro (1999), ambos em Roma.

Tivemos o prazer de ter o professor Sandro Benedetti por nosso professor, quando estagiámos na Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti em 1995, e de falarmos demoradamente com ele, por essa ocasião e em inúmeras outras, nos anos que se seguiram. Esses encontros revelaram-se sempre de uma enorme fecundidade para as nossas investigações.

¹⁵⁸ Sandro Benedetti – «*Il Processo di Lettura Storico-Critico*» in *Lecture di Architettura: Saggi sul Cinquecento romano*. Strumenti 3 S.S.S.R.M. (Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti), Università degli studi di Roma “La Sapienza”, Roma: Multigrafica Editrice, 1987; pp. 120-124. (Texto lido na apresentação dos volumes das Actas do XXI congresso de História da Arquitectura «*Storia e Restauro dell'Architettura: aggiornamenti e prospettive*» (Istituto dell'Enciclopedia Italiana in Roma), publicado originalmente no *Bollettino del Centro Studi per la Storia dell' Architettura*, n. 32, 1985, pp. 59-64.) Apresentamos em anexo a tradução por nós realizada do texto, dada a sua relevância para a nossa dissertação.

No prólogo é afirmada a convicção de que o núcleo central da produção de discursos de história relativos a obras de arquitectura tenha que ver com os aspectos da interpretação e do juízo. Depois é feito um pequeno *excursus* sobre a comunicação que será apresentada, salientando como as considerações ali expostas sejam relevantes para a prática do restauro arquitectónico.

Na primeira parte são estabelecidas duas premissas de grande importância para a Leitura. A primeira premissa declara que a verdadeira interpretação da obra só pode ser concebida *a partir da própria obra*, gerada a partir dela e não composta no seu exterior e depois a ela aplicada: “restare accanto all’opera” – de modo a que seja a própria obra a indicar o que dela ainda é preciso saber. A segunda premissa introduz-nos à metodologia pela qual esta disposição pode ser obtida. Servindo-se do pensamento de Luigi Pareyson, que doravante sempre o acompanhará, Benedetti declara que o modo de aceder à ontologia da obra, não a manipulando com interpretações forçadas, é *repercorrer o seu processo formativo* – a re-execução da obra, à imagem do que acontece com o intérprete musical, fornece claras indicações relativamente ao que é e não é próprio à obra (salvaguardando, não obstante, a liberdade e a diversidade de cada intérprete).

Na segunda parte Benedetti demonstra como duas outras metodologias de abordagem da obra arquitectónica – a crítica ideológica e o filologismo – não obedeçam àquelas premissas, incorrendo nos erros que estas nos pretendem evitar. No primeiro caso a obra é lida a partir de uma ideologia extrínseca e interpretada de acordo com o sistema de valores estruturado por essa ideologia – o papel do intérprete é, portanto, forçado. A segunda modalidade de abordagem concentra-se no conceito de estilo, isolando a forma da obra das suas repercussões semânticas: foca a relação da obra com outras obras, mas sempre do ponto de vista da expressão, prescindindo de se debruçar sobre o conteúdo dessa expressão. Também aqui a obra não é considerada na totalidade da sua individualidade, nem na sua razão de ser – o carácter objectual da Leitura é exagerado.

A terceira parte é o corpo central do artigo. É aqui que Benedetti apresenta a estrutura do Processo de Leitura. É ela constituída por três níveis, que não devem ser entendidos de maneira estanque. Ao primeiro nível chamou o autor “Filológico-Descritivo”. Este tem um cariz marcadamente filológico e aponta os vários âmbitos da realidade nos quais devem ser adquiridos dados da realidade passíveis de descreverem o objecto em análise: a investigação de arquivo, a análise arquitectónica, o aspecto temático, etc. Este nível constitui a base factual que suporta os níveis seguintes. O nível seguinte é o “Valorativo”. Este nível indica que a devida compreensão da obra não se pode limitar à sua simples

descrição: o objectivo é o da *avaliação* dos diferentes aspectos da obra dignos de nota. Entende-se por ‘avaliação’ o acto de trazer à luz esses aspectos e de os hierarquizar no contexto de outras obras que contenham aspectos semelhantes: estilísticos, construtivos, tipológicos, etc. Este nível chega até à tentativa de determinação da existência ou omissão da qualidade de obra de arte. O terceiro nível aprofunda os resultados do segundo. A este nível chamou o autor “Revelativo”. Trata-se aqui da averiguação do conteúdo da correspondência que se constatou no nível anterior: da identificação da contextura do que se verificou serem valores da obra – em síntese poder-se-ia dizer que se procura saber o que é que a obra diz, ou é; qual o seu contributo para a cultura e para a humanidade.

Na quarta parte, finalmente, o autor advoga a conveniência deste Processo de Leitura ao problema do Restauro. Este Processo de Leitura, determinando no seu segundo nível os valores da obra, indica quais os estratos da obra que devem ser conservados e quais aqueles que podem ou devem ser retirados (quer porque o seu efeito é nulo, podendo ser adaptados às necessidades contemporâneas, quer porque têm um efeito de “ruído”, que os torna perniciosos ao entendimento da obra). Por outro lado, a descoberta da *regra da obra* – que decorre do seu princípio formativo, desvelado pela Leitura como re-execução – permite à operação de restauro inscrever-se nessa regra, harmonizando-se (sem prescindir de se distinguir) com a pré-existência.

O método do Professor Benedetti tem, do nosso ponto de vista, a especial virtude de introduzir na Leitura o nível a que chama “Revelativo”, em que se procura determinar exactamente o nível de correspondência, de natureza espiritual, do conteúdo da obra à humanidade. Benedetti cita a este respeito Pareyson:

«Na arte a inferiorizada questão do estilo é, no fundo, uma questão de humanidade, nem pode ser uma questão de humanidade se não se apresenta como uma questão de estilo. [...] E é a humanidade da arte aquilo que permite distinguir entre grande arte e arte menor sem que isso possa fazer depender o valor artístico de outros valores. Já que quanto maior é a arte tanto mais nutrida é de uma espiritualidade mais rica e robusta [...] e menor é a arte quanto mais frágil é a voz espiritual que se declara e mais fraco e débil é o estilo [...] pois humanidade e espiritualidade e personalidade da arte é o seu próprio estilo e quando se tratam destas diferenças tratam-se de facto questões de estilo»¹⁵⁹.

Benedetti não detalha este nível, afirma sobretudo a sua *necessidade* recorrendo a uma série de citações de autores consagrados – Godard,

¹⁵⁹ Cit. in «O Processo de Leitura histórico-crítico» ver anexo.

Sedlmayr, Dvorak e Pareyson – que situam o conteúdo da revelação da obra de arte quase dentro de um âmbito religioso. O autor pode deduzir o seguinte, partindo de um trecho de Dvorak:

«[...] No maduro pensamento de Dvorak, expresso por exemplo na conferência de Bregenz em 1920, «tarefa da história da arte como história do espírito, é traçar a história da correlação da alma humana com Deus», positiva ou negativa que fosse. Clara afirmação da centralidade do problema religioso dentro do tema da humanidade da arte. Assim - mais que uma colocação da obra a partir das tendências médias de um singular tempo histórico, dentro do qual a obra nasce - a história da arte, como história do espírito, deveria, no interpretar a obra de arte, penetrar até à leitura desta como emergência, epifania, marca ou tensão em direcção ao espírito divino na história humana, portanto revelativa da presença do espírito absoluto no mundo da expressão artística.»¹⁶⁰.

As premissas do artigo, por outro lado, parecem-nos também de extrema pertinência, quer porque manifestam grande preocupação com o realismo da Leitura, quer porque fornecem ferramentas eficazes para a obtenção desse realismo, sem desfaçatezes à natureza poética e pessoal da obra de arquitectura – ferramentas das quais desponta a estética personalista de Pareyson.

¹⁶⁰ Perceber-se-á a pertinência do “problema religioso” ao nível revelativo da leitura se se considerar, por exemplo, aquilo que Mircea Eliade diz, ao tratar a semelhança estrutural entre o homem arcaico e o homem contemporâneo, no que ao assunto religioso diz respeito: *«La tendenza per ritornare al momento della Creazione, ripetendo il solo atto creaturale che conta [...] dimostra ancora una volta la sete di reale, di ontico dell’ uomo arcaico. Dimostra soprattutto, la sete dell’uomo arcaico di rivivere l’intero, di ritornare a “quel tempo” cruciale, quando l’unità del reale è stata frantumata in miliardi di frammenti attraversol’atto della Creazione.»* Que esta perspectiva de regresso às origens seja pertinente ao homem contemporâneo afirma-o a seguir Eliade: *«Infatti, da qualsi prospettiva ci collochiamo [...] ne scopriamo la stessa vocazione metafisica dell’uomo e la stessa nostalgia dell’ paradiso perduto»* (Mircea Eliade – *«Commenti alla leggenda di Mastro Manole»* in *I Riti del Costruire*, Milano: Jaca Book, 1990, p. 46). Em Sandro Benedetti (textos subsequentes deste autor testemunham-no e as conversas que com ele mantivemos deram-nos disso a certeza) a natureza do “o problema religioso” deve ser entendido sob a perspectiva que Eliade evidencia: como dimensão antropológica, ou melhor, como germen ínsito no homem que determina o desdobramento cultural e vivencial dessa dimensão antropológica – especificada, por exemplo, na preocupação do Eu com a sua origem e o seu destino. Não deveremos interpretar “o problema religioso” num sentido necessariamente coincidente com os aspectos culturais das grandes religiões conhecidas. A obra de arte, colocando a sua finalidade para além das finalidades práticas da vida humana, numa posição de referenciação da ontologia do ser humano, não pode evitar situar-se num âmbito “religioso”, assim entendido. E é objectivo do nível revelativo da leitura a desocultação da parcela deste âmbito contida na obra de arte em análise.

2. Aspectos do pensamento de Benedetti complementares ao Processo de Leitura

Escritos subsequentes Benedetti caracterizam ulteriormente o seu Processo de Leitura.

Em *Per una Metodologia del Processo Storico-Critico*¹⁶¹ (1992) Benedetti explica como o seu método se insira na senda do pensamento de Gustavo Giovannoni. Este importante personagem da cultura italiana da primeira metade do século XX – fundador daquilo a que depois se veio a chamar a Escola de Roma (de História da Arquitectura), a que Benedetti pertence – havia divisado uma abordagem à arquitectura dita “pelo interior”, de grande proximidade à obra, na medida em que considerava não apenas a sua imagem final, mas os aspectos de índole processual, relativos à constituição arquitectónica da obra. A metodologia permitia a consideração dos aspectos da *firmitas* e da *utilitas* da obra – aspectos normalmente ignorados pelo historiador da arte sem formação em arquitectura – examinando não apenas o personagem do arquitecto mas também os do construtor e do “dono da obra”, que têm efectiva participação no processo construtivo e funcional da arquitectura¹⁶². Um dado genético importante para a compreensão do Processo de Leitura de Benedetti é esta sua filiação na Escola de Roma. O Processo de Leitura surge na convergência das preocupações relativas à História da Arquitectura que caracterizam esta Escola; e – de outros processos de outros membros, antigos e recentes, desta Escola – ele é a sua sistematização (embora de modo nenhum o seja exclusivamente).

¹⁶¹ Sandro Benedetti – «*Per una Metodologia del Processo Storico-Critico*» in *L'architettura dell'Arcadia nel Settecento Romano*. Strumenti 16 S.S.S.R.M. (Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti), Università degli studi di Roma “La Sapienza”, Roma: Bonsignori Editore, 1997; pp. 99-103. (Primeira publicação em AA.VV – *Principi e Metodi della Storia dell'Architettura e l'eredità della “Scuola Romana”*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, marzo 1992), Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici, Roma 1994, pp. 73-78.)

¹⁶² Veja-se a este respeito o que diz Bruschi, no XXI congresso de História da Arquitectura relativamente à originalidade da metodologia da História da Arquitectura da Escola de Roma (Arnaldo Bruschi - «*Problemi e metodi di ricerca storico-critica sull'architettura*» in Gianfranco Spagnesi (a cura di) – *Storia e Restauro dell'Architettura: aggiornamenti e prospettive*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana in Roma, 1984. pp. 15-34). Bruschi refere-se à temática da metodologia da História da Arquitectura noutro texto; a ênfase é posta na necessidade de juízo, além dos requerimentos filológicos: Arnaldo Bruschi – «*Il ruolo della storia dell'architettura*» in AA.VV – *L'insegnamento della storia della architettura*, Atti del Seminario (Roma, 1993), Cento di Studi per la Storia della architettura, Roma 1994; pp. 11-16

Na polémica de Giovannoni com Venturi¹⁶³ evidenciou-se como as leituras do primeiro pudessem sofrer de alguma fragmentação, na medida em que parecia não haver um núcleo que organizasse e unificasse a vária informação recolhida. Benedetti ultrapassa este defeito com a proposição da Estética de Pareyson¹⁶⁴. Esta filosofia, de cariz personalista, olha para a obra de arte a partir do seu processo constitutivo¹⁶⁵ (convergindo assim para as preocupações de Giovannoni e dos seus discípulos¹⁶⁶). O conceito fundamental de Pareyson é o de “formatividade” (que é para Benedetti francamente mais operativo que o de “imagem”, instrumento da crítica subsidiária de Croce, de matriz neo-idealista) querendo com ele indicar o processo de geração e gestação da forma – o processo de *formação* em sentido literal – pelo qual se chega à obra final. Pareyson ilumina como no processo formativo – como actividade humana que é e embora a sua intenção seja formar – estão presentes outros modos de acção e pensamento que não apenas o formativo. É esta visão das actividades humanas – como fusão de atitudes e modalidades de pensamento não exclusivamente formalistas mas convergentes nessa intenção – que abre o espaço teórico para a consideração de aspectos construtivos, económicos, de relação entre protagonistas, que Benedetti, na esteira de Giovannoni, considera fundamental para a compreensão da obra de arquitectura.

Servindo-se da Teoria de Pareyson, Benedetti ultrapassa o problema da *autonomia* ou *heteronomia* da arte, problema com que se havia debatido anos antes (*L'officina architettonica*, 1974¹⁶⁷). A obra de arquitectura não é só *autónoma*, porque não é apenas o fruto puro da ideia do autor; mas também não é só *heterónoma*, porquanto não é mero resultado das

¹⁶³ Guido Zucconi – «“Dal capitello alla città”: il profilo del architetto totale» in Guido Zucconi (a cura di) – *Dal capitello alla città*. Milano: Jaca Book, 1996, pp. 16-36, especialmente.

¹⁶⁴ Luigi Pareyson – *Estetica, Teoria della Formatività*. Bologna: Zanichelli, 1960 (Primeira edição: 1955).

¹⁶⁵ Veja-se a este respeito o que diz Sandro Benedetti no debate do convénio *Principi e Metodi della Storia dell'Architettura e l'eredità della “Scuola Romana”*, p. 245 (Para a referência bibliográfica veja-se a nota 161.)

¹⁶⁶ «Ora io penso che per intendere veramente un'opera architettonica sia necessario ricostruirne nella nostra mente il procedimento creativo» (Gustavo Giovannoni – «Il metodo della storia dell'architettura» in Guido Zucconi (a cura di) – *Dal capitello alla città*. Milano: Jaca Book, 1996, p. 81.)

¹⁶⁷ Sandro Benedetti – «*L'officina architettonica*», in *Lecture di Architettura, saggi sul cinquecento romano*. Strumenti 3 S.S.S.R.M. (Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti), Università degli studi di Roma “La Sapienza”, Roma: Multigrafica Editrice, 1987, pp. 113-119.

Neste artigo Benedetti invoca também os formalistas russos e os teóricos da literatura do chamado “Círculo linguístico de Praga” para confirmarem a falsidade desta antinomia entre autonomia e heteronomia na obra de arte.

pressões sociais e conjunturais exercidas sobre o autor e de que este é simples e incontaminante veículo. Na obra de arte ambas as dimensões são conjugadas, e essa conjugação acontece exactamente no processo formativo da obra, enquanto ele é realizado por uma pessoa: concreção complexa de corpo e espírito¹⁶⁸.

Em resumo, com *Per una Metodologia del Processo Storico-Critico*, Benedetti clarifica como o Processo de Leitura deve considerar a totalidade dos aspectos relativos à tríade vitruviana e que, para que tal se consiga de modo orgânico e sistemático, se deve percorrer o processo formativo da obra.

Com o artigo precedentemente analisado, Benedetti explica e fundamenta aquilo que ele identificou como uma leitura “pelo interior”. Depois, diz-nos ele, a leitura deve abrir-se ao exterior – não apenas fazendo emergir as relações de estilo com outras obras, por exemplo, mas notando como essa obra é influenciada e influencia a esfera cultural que lhe é exterior. É em *La comprensione dell'architettura*¹⁶⁹ (1993) que este autor explica que o objectivo do Processo de Leitura, mais que o de realizar *conhecimento* seja o de obter a *comprensão* da obra. Entende-se por *conhecimento* a reunião de factos correlativos à obra – a sua modalidade de acção é de algum modo analítica. A *comprensão* pressupõe a síntese desses factos – a averiguação da estrutura que os conecta. Só quando se apreende a relação entre esses factos – a sua conjugação, a convergência que gera a unidade significativa da obra –, acontece *comprensão*¹⁷⁰. *Comprensão* não é portanto apenas a «*individuazione degli aspetti che hanno determinato e favorito il nascere delle opere*»; na *comprensão* «*l'oggetto architettonico dapprima conosciuto viene evidenziato in quello che esso dice. Momento necessario onde far emergere dell'architettura la sua ricca fragranza come fatto di cultura, come fatto sociale, come fatto espressivo umano*»¹⁷¹.

¹⁶⁸ Emmanuel Mounier, referido por Benedetti em *L'officina architettonica* in Op. Cit. (ver nota 167), p. 115.

¹⁶⁹ Sandro Benedetti – «*La comprensione dell'architettura*» in *L'architettura dell'Arcadia nel Settecento Romano*. Strumenti 16 S.S.S.R.M. (Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti), Università degli studi di Roma “La Sapienza”, Roma: Bonsignori Editore, 1997; pp. 105-109. (Primeira publicação em AA.VV – *L'insegnamento della storia della architettura*, Atti del Seminario (Roma, 1993), Cento di Studi per la Storia della architettura, Roma 1994, pp. 62-67 e 201, com o título «*La Storia dell'architettura nelle scuole di specializzazione*».)

¹⁷⁰ Cremos haver outro factor necessário à *comprensão* – que Benedetti, na sequência dos autores que lhe servem de referência, não menciona explicitamente mas considera subliminarmente, como se poderá notar no seu texto abaixo reportado –; esse outro factor é a correspondência ou pertinência desse sistema de relações ao sujeito.

¹⁷¹ Sandro Benedetti – «*La comprensione dell'architettura*» obra citada na nota 169, pp. 105 e 106.

Com este artigo, Benedetti demonstra a grande importância que concede ao nível Revelativo da Leitura – como desocultação da espessura ontológica que a obra carrega. É um sublinhado que nos é particularmente útil, uma vez que coloca o Processo na senda das nossas preocupações.

Outras publicações de Benedetti, dirigidas a outra das suas preocupações disciplinares – a arquitectura sacra – e não versando explicitamente o Processo de Leitura, manifestam contudo um entendimento de aspectos da arquitectura que percebemos serem considerados no Processo – relativamente aos quais devemos portanto estar atentos. São eles o conceito de Tema¹⁷² – noção complexa que poderíamos sumarizar (com os riscos inerentes) como *arquétipo de habitação* e que desenvolveremos mais à frente –; o conceito de significado, como dimensão necessária da obra de arquitectura¹⁷³; e o conceito de *símbolo*, como explicativo da obra de arquitectura – enquanto compresença, simultânea, na obra, de um aspecto formal e material e de um outro aspecto, espiritual¹⁷⁴.

Benedetti dá depois extensa aplicação prática ao Processo de Leitura (aliás, poder-se-ia talvez dizer que foi das Leituras realizadas, da necessidade de completude destas, que brotou a consciência teórica que permitiu sistematizar o Processo de Leitura). Uma das “leituras” mais interessantes é relativa a Bernini e ao seu método de projecto¹⁷⁵. Várias são relativas à arquitectura do século XVI – à obra de Giacomo del Luca, de António da Sangallo il Giovane; de Bramante em S. Pedro,

¹⁷² Sandro Benedetti – «*A arquitectura sacra hoje: acontecimento e projecto*». Actas do Colóquio “Novas igrejas de vários tempos”, Mosteiro de S. Vicente de Fora, Lisboa, 16 e 17 de Novembro de 1996. Edição Rei dos Livros, Lisboa, 1998. p. 79 e seguintes, especialmente pp. 104-108. Do mesmo autor «*Per una apertura del Tema*» in *Architettura Sacra Oggi*. Roma: Gangemi Editore, 1995. pp. 73-77. Ainda, do mesmo autor «*Spazio e Devozione*» in *Architettura Sacra Oggi*. Op. Cit. pp. 166-167. E ainda, do mesmo autor «*Il caso serio del architettura sacra oggi*» in *Architettura Sacra Oggi*. Op. Cit. pp. 194.

¹⁷³ Sandro Benedetti – «*Il problema del Significato*» in *Architettura Sacra Oggi*. Op. Cit. pp. 143-149, especialmente.

¹⁷⁴ Sandro Benedetti – «*Per una apertura del Tema*» in *Architettura Sacra Oggi*. Op. Cit. pp. 73-78. Do mesmo autor «*Il formare simbolico*» in *Architettura Sacra Oggi*. Op. Cit. pp. 94-95 especialmente, mas *passim* (realiza uma resumida história dos símbolos da espacialidade das igrejas). Ainda, do mesmo autor, «*Il problema del Significato*» in *Architettura Sacra Oggi*. Op. Cit. pp. 94-95. E ainda, do mesmo autor, «*Modernità e architettura Sacra: un rapporto controverso*» in *Architettura Sacra Oggi*. Op. Cit. pp. 19.

¹⁷⁵ Sandro Benedetti – «*Il falso dilemma classicismo-barocco nell'architettura di Gian Lorenzo Bernini*» in AA.VV. – *Immagini del Barocco, Bernini e la cultura del Seicento*. Roma: Istituto del Enciclopedia Italiana, s.d.; pp. 71-92.

inclusivamente¹⁷⁶. Outras são relativas à intrigante arquitectura do século XVIII – nomeadamente à obra de Juvara – introduzindo o conceito de “Arcádia” como indiciador da poética desta época¹⁷⁷.

Benedetti aplicou também este seu Processo de Leitura às obras de restauro que dirigiu, das quais a mais famosa foi a limpeza da fachada de S. Pedro em Roma, de 1999¹⁷⁸.

Todos estes contributos do professor Sandro Benedetti, de índole teórica e prática, foram por nós acolhidos na estruturação do nosso próprio Processo de Leitura.

3. Sentido do desenvolvimento dado por nós ao Processo de Leitura de Sandro Benedetti

A evolução por nós produzida na metodologia do professor Sandro Benedetti incide sobretudo nas disposições do primeiro e terceiro níveis do seu Processo de Leitura.

Pareceu-nos ser útil, por um lado, detalhar e sistematizar as dimensões de aquisição de informação, relativamente à obra de arquitectura (o que Benedetti não fez provavelmente devido à sua larga experiência que torna esta particularização supérflua), tentando deste modo evitar omissões danosas para a formação de uma ideia global mas realista do objecto. Este aspecto está patente na nossa dissertação sobretudo nos capítulos relativos aos Materiais e aos Âmbitos de Investigação.

Por outro lado pareceu-nos também útil esmiuçar a finalidade ou o destino da Leitura – que Benedetti situa principalmente no nível revelativo¹⁷⁹– sob o ponto de vista da responsabilidade psicológica, social e cultural que lhe é imanente, porquanto é a consciência do destino da

¹⁷⁶ Sandro Benedetti – *Lecture di Architettura, saggi sul cinquecento romano*. Strumenti 3 S.S.S.R.M. (Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti), Università degli studi di Roma “La Sapienza”, Roma: Multigrafica Editrice, 1987; pp. 11-109.

¹⁷⁷ Sandro Benedetti – *L'architettura dell'Arcadia nel Setecento Romano*. Strumenti 16 S.S.S.R.M. (Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti), Università degli studi di Roma “La Sapienza”, Roma: Bonsignori Editore, 1997; pp. 11-96

¹⁷⁸ Reportamos apenas as notícias, e artigos do autor, publicados na época da inauguração da fachada limpa: veja-se *Avvenire* de 17 de Setembro de 1999, *Corriere della Sera*, de 19 de Setembro de 1999 e *Il Sole-24 ore*, de 26 de Setembro de 1999.

¹⁷⁹ Provavelmente o professor Sandro Benedetti não terá desenvolvido no seu artigo o terceiro nível da Leitura porque isso ultrapassaria o propósito do referido artigo e a extensão admissível para uma comunicação, porque a filosofia de Pareyson, na qual se filia, aborda de algum modo esta temática, quer ainda porque, em inúmeros outros artigos, o professor Benedetti aflora esta questão.

Leitura que determinará a tenacidade na investigação e verificará a efectividade dos resultados. Este aspecto está patente em toda a nossa dissertação, mas principalmente nos capítulos relativos à *experiencia da obra de arte* (vejam-se páginas 93 e seguintes) e naqueles relativos aos Objectivos e Produtos da Leitura.

Finalmente, o conceito de ‘formatividade’ como modalidade de acesso ao conteúdo espiritual da obra de maneira teoricamente objectiva – sendo central a todos os títulos – pareceu-nos também dever ser concretizado de um modo que não o tornasse exclusivamente dependente do testemunho histórico. Este problema é por nós desenvolvido nos conceitos de *gesto* e *reprodução* (ver Produtos da Leitura)

¹⁸⁰.

De uma maneira global poderemos também dizer que a nossa metodologia enfatiza a característica antropológica e existencial da obra de arquitectura, enquanto Benedetti se centra nas disposições artísticas desta – Benedetti está mais preocupado com o processo criativo e com o papel do *autor* e restantes protagonistas deste processo; nós preferimos privilegiar a averiguação das repercussões no *leitor*, pois são essas que justificam a sobrevivência da obra de arquitectura.

¹⁸⁰ O desenvolvimento que damos ao conceito de ‘formatividade’ com o conceito de *reprodução* está de algum modo subentendido ao pensamento de Benedetti, quando este explica a relevância do Processo de Leitura para o restauro, permitindo a inscrição da intervenção nova na “lei de coerência” da pré-existência (está subjacente a esta afirmação um entendimento completo do modo de operar da pré-existência, uma vez que só um entendimento assim permite a continuidade da identidade anterior na intervenção nova) – embora, nos termos em que nós o fizemos, este conceito não tenha sido explicitamente afirmado pelo professor.

II. OBJECTIVOS.

O primeiro aspecto que nos parece relevante na estruturação de um Processo de Leitura da arquitectura é a *compreensão* dos seus *objectivos* – a apresentação das *finalidades* da Leitura, de modo adequado à pessoa do leitor e à realidade lida.

A pretensão do estabelecimento dos *objectivos* – no que diz respeito à peculiar Leitura da obra de arquitectura – é declarar o-que-procurar-no-objecto, para que ele cumpra a sua função, isto é, para que *seja* arquitectura. A proposição dos *objectivos* determina a *orientação* a seguir em toda a actividade de investigação – na recolha, análise e síntese dos materiais –: esclarece quanto ao destino da pesquisa e, numa encruzilhada de possibilidades, aponta o sentido por onde enveredar. Presidindo a toda a estrutura de indagação, os *objectivos* alertam a consciência do leitor para o verdadeiro intuito da sua missão, enunciando a responsabilidade pessoal e socio-cultural da Leitura.

Pensamos *responsabilidade* enquanto qualidade de quem é responsável, portanto, de quem responde de uma maneira que satisfaz – está subentendido, neste termo, alguém ou a alguma coisa a que responder. A responsabilidade pessoal e sócio-cultural do Processo de Leitura é, então, correlata de dois tipos de ente subjectivo (ver *Primeira Parte*): o leitor comum, desprovido de qualquer preparação particular e que deseja apenas o encontro com a obra; e o leitor arquitecto-restaurador, cujo olhar releva sempre de uma intenção formativa (e previamente crítica) que se executa sobre a obra (veja-se página 213). Os *objectivos* do Processo de Leitura que aqui apresentamos decorrem em parte dessas duas classes de leitores: o primeiro interessado apenas em que a obra aconteça como arquitectura, revelando a sua *arquitecturalidade*, manifestando a sua íntima correspondência ao Eu do leitor; o segundo preocupado em determinar os meios que a obra usa para se comunicar, de modo a poder replicá-los, numa construção *ex-novo*, ou a emendá-los, num restauro. Se o primeiro leitor procura especialmente, embora não exclusivamente, o *conteúdo* da obra – o *que* a obra transmite –, o segundo leitor não pode descurar a *forma* – o *como* a obra se transmite; se o primeiro leitor aspira apenas ao desocular a presença monumental da obra, o segundo quer recolher indicações quanto à *praxis* arquitectónica, nomeadamente no que diz respeito ao restauro dessa obra.

O primeiro objectivo é então o objectivo de *qualquer pessoa* que se disponha a entrar em relação com um objecto arquitectónico:

experimentar o acolhimento da obra, a liberdade e a paz que a obra suscita; e determinar o conteúdo específico dessa experiência, de modo à obra poder recorrer, quando carente daquilo a que a obra manifestou corresponder. O primeiro objectivo concentra-se em apreender *a participação da obra no Eu*.

O segundo objectivo é o objectivo do arquitecto, crítico ou restaurador – daquele que tem por função revelar e ofertar à cultura sua contemporânea aquele conteúdo de correspondência, do objecto aos sujeitos, conteúdo pelo qual aquele objecto arquitectónico foi considerado obra de arte e/ou monumento. Como o objecto de arquitectura veicula o seu conteúdo através de uma matéria e de uma forma, é objectivo do Processo de Leitura, nas mãos do restaurador, determinar quais são os aspectos dessa forma e matéria nos quais reside principalmente o valor de arte e de monumento – e que portanto requerem a mais integral e atenta conservação –; e quais aqueles aspectos da forma e matéria que, não sendo essenciais na veiculação desses valores, podem ser transformados em função de um incremento da receptividade contemporânea da identidade monumental e artística. O segundo objectivo concentra-se portanto na averiguação dos *aspectos da forma* da obra de arquitectura que produzem a experiência de participação no Eu.

Estes dois objectivos não são independentes nem divergentes.

1. Primeiro Objectivo – Participação da obra de arquitectura no Eu

A análise da participação do objecto de arquitectura no Eu leva-nos à consideração da *natureza* do monumento e da arquitectura – veremos porquê. Já antes nos havíamos furtado a essa tarefa – principalmente devido à sua complexidade (à sua enormidade), além de que transbordava o núcleo desta dissertação; agora queríamos poder fazer o mesmo, (pelas mesmas razões). Contudo, antes a resposta ao problema da identidade da arquitectura não era indispensável – porque tratávamos da *experiência* da arquitectura e esta era formalmente semelhante à experiência da obra de arte, que fora já estudada (vejam-se páginas 93 e seguintes); agora, não enfrentar esse problema deixaria manco o nosso raciocínio. (Este problema – que se configura numa criteriologia para a definição de Arquitectura – deveria, aliás, ser o tema de uma parte subsequente do nosso trabalho (que não realizaremos), uma vez que, de acordo com a análise e síntese das questões da prática do Restauro (que apresentámos na *I parte*), estabeleceria, juntamente com a enunciação de um Processo de Leitura, o percurso teórico para a resolução dessas questões). Assim, embora não ousemos de modo algum a constituição de

uma *ontologia da architectura* (coordenada, sistemática), não podemos deixar de tentar aflorar alguns aspectos do *ser* da architectura, aspectos em que se exemplifica a pretensão da obra de architectura – meramente como objecto da disciplina do Restauro architectónico – de participar no Eu. Essa exemplificação, não obstante não estabelecer o quadro total dos *Objectivos da Leitura*, fornece, assim o esperamos, alguns índices substanciais, operativos na Leitura: ao cumprir estes *objectivos* parciais em análises ulteriores, poderemos ter fundada esperança de que se nos desocultem outros, que eventualmente nos permitirão (num futuro que se não pode determinar porque a certeza da totalidade de perspectiva de um tema não é nunca previsível) aproximarmo-nos da visão completa desse quadro de *objectivos* – ao conjunto dos aspectos de correspondência da obra ao Eu e logo à estrutura da identidade da architectura.

1.1. O âmbito ontológico da architectura

Comecemos por salientar preliminarmente os aspectos que *não são essenciais* à natureza do monumento e da architectura.

1.1.1. *Qualidades acidentais da architectura*

A natureza da architectura e do monumento não reside nos seus aspectos técnicos nem nos seus aspectos estéticos. A architectura não constitui o seu ser sobre o seu préstimo funcional, nem sobre a sua competência documental, nem mesmo sobre as lições de estilo ou de geometria, de luz ou de espaço, de que eventualmente seja paradigma. Ela também não depõe a sua identidade nas sensações que suscita. Todas essas características – reais, contudo – não são ontológicas, na medida em que não são essenciais à architectura (enquanto obra de arte e monumento). Essas características, mesmo quando conotadas como valores, podem ser veiculadas por outros objectos ou noutras circunstâncias: o valor de uso, por uma construção com a mesma função; o valor documental por um qualquer documento escrito que ateste os factos que se referem àquela architectura; as lições de estilo ou forma, por desenhos e fotografias; e a excitação dos sentidos, enquanto processo químico do cérebro, interno ao organismo humano, pode ser recriada mediante situações que gerem a emissão de químicos orgânicos semelhantes (como outras obras de arte, prática de desportos exigentes, etc.) ou pela administração externa de substâncias químicas que produzam o mesmo efeito (do tipo dos estupefacientes, por exemplo). Qualquer destes objectos ou situações realizaria, eventualmente com

maior eficácia, o mesmo tipo de função que a arquitectura parece cumprir especificamente.

Mesmo a clássica tríade vitruviana, parece-nos insuficiente, para a determinação da identidade da arquitectura. Os atributos *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, não contribuem para o discernimento entre o que é e o que não é arquitectura, porquanto se consegue facilmente imaginar um objecto que esteja solidamente construído, que seja funcionalmente adequado ao seu uso e que tenha uma certa qualidade estética, e que seja outra coisa que não arquitectura – poder-se-á qualificar assim um electrodoméstico ou um automóvel, por exemplo¹⁸¹. Estes não são qualificativos essenciais e são mesmo ineficazes para a hierarquização de obras previamente estabelecidas como arquitectura: existem arquitecturas melhores que outras (no sentido em que lhes é atribuído maior valor cultural e são de mais difícil substituição) e que não estão mais bem construídas, nem são mais funcionais: basta pensarmos num qualquer monumento antigo, relativamente a um edifício corrente contemporâneo, especificamente feito para albergar um uso que o outro tenha albergado acidentalmente (o antigo Convento de S. Francisco, em Lisboa, por exemplo). Estes atributos são portanto também insuficientes como critério para a eleição ou selecção de arquitecturas a classificar como monumento. Contudo, a tríade vitruviana fornece-nos um sistema eficaz para a análise da aparência da obra de arquitectura, dos aspectos constitutivos da *forma* arquitectónica (o aspecto construtivo, funcional e estético) – que não da sua essência (esta parte da *forma* mas reverbera para além dela).¹⁸²

1.1.2. *Âmbito poético da natureza da arquitectura*

É nas funções em que a arquitectura é insubstituível que encontraremos, necessariamente, a sua essência e a sua ontologia. Essas

¹⁸¹ O que discutimos aqui é o uso dado aos termos, *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, não exactamente o sentido que lhes dá Vitruvius: «*Haec autem ita fieri debent, ut habeatur ratio firmitatis, utilitatis, venustatis.*» (cit in Maria Antonietta Crippa – *Storia dell'Architettura*. Milano: Jaca Book, 1992, p. 35-36). Considerada como relação – ratio – não temos dúvidas que fica configurada algum tipo de qualidade da arquitectura, mas não uma qualidade que permita distinguir a arquitectura de outra coisa do mundo dos objectos do Homem. Não é, neste sentido, a qualidade configurada pela tríade vitruviana, uma qualidade essencial.

¹⁸² Veja-se, no que diz respeito ao lugar da tríade vitruviana no discurso sobre a arquitectura, o que diz a professora Maria Antonietta Crippa (*Storia dell'Architettura*. Milano: Jaca Book, 1992, p. 31 e ss.). É, relativamente ao nosso, um juízo matizado, embora nos pareça substancialmente coincidente: «[...] *le tre componenti vitruviane, firmitas, utilitas, venustas, costituiscono i fattori fondamentali, non definitivi ma costitutivi, di ogni discorso sull'architettura.*» (sublinhado nosso).

funções são – talvez assim as possamos chamar – de tipo *poético*. Quando dizemos que a essência da arquitectura se situa num plano poético, não queremos dizer que outras obras, que não sejam de arquitectura, não possam também realizar operações poéticas; apenas notamos que na sua individualidade poética cada obra é insubstituível – daí decorrendo a sua essencialidade: uma obra poética – se o é – não pode ser feita de outra maneira, seria diferente; uma obra funcional, pode ser feita de outra maneira, cumprindo exactamente a mesma função, e sendo, sob essa perspectiva, portanto, a mesma coisa.

A poética implica a produção de algo concreto – de uma obra –, tal como a técnica, mas de uma maneira característica. Se disséssemos que a técnica se realiza num movimento para-fora-de, à poética teríamos que reconhecer um movimento composto: primeiro para-dentro-de, depois para-fora-de. Ou seja: a poética faz participar, na sua constituição, os aspectos mais pessoais e identificativos do sujeito que a produz – necessariamente –; na técnica isso pode acontecer ocasionalmente, mas não é determinante do ser da coisa produzida, como o é na poética¹⁸³. É esta a razão pela qual afirmamos que a essência da arquitectura, enquanto depende da sua participação no Eu, é poética.

A produção humana de artefactos, enquanto foi estritamente humana (ou seja, antes da generalização da produção industrial, da produção de objectos para os homens feitos por máquinas) manteve

¹⁸³ Este nosso entendimento dos conceitos de poética e técnica derivam da interpretação que deles dá Heidegger. Em *Construir, habitar, pensar* Heidegger fala da Técnica como um “trazer para a frente”, um “fazer aparecer alguma coisa”, mas diz que a natureza da técnica não é suficiente para perceber a natureza do habitar: «*Produzir em grego chama-se τίκτω [tíktō]. À raiz tec deste verbo pertence a palavra τέχνη, técnica. Para os Gregos, esta não significa nem arte, nem ofício, mas antes: fazer aparecer no presente algo como isto, ou aquilo, assim ou doutra maneira. Os Gregos pensam a τέχνη, o produzir, a partir do fazer aparecer. A τέχνη [techné], que é para se pensar assim, esconde-se, desde tempos antigos, no tectónico da arquitectura [Architektur]. Recentemente, ainda se esconde e de modo mais decidido naquilo que é o técnico da técnica dos motores. Mas a essência do produzir que constrói não se deixa pensar suficientemente, nem a partir da arquitectura [Baukunst], nem da engenharia civil, nem de uma simples ligação de ambas. O produzir que constrói, mesmo assim também não seria determinado adequadamente, se o quiséssemos pensar, no sentido da τέχνη [techné] originariamente grega, somente como um fazer aparecer que apresenta [anbringt] um produzido [Hervorgebrachtes: «um trazido para diante» (N.T.)] como um presente no que já é presente.»* (in Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Günther Neske, 1954, pp. 145-162. Tradução do original alemão por Carlos Botelho). Em “...Poetically man dwells...” Heidegger fala do *poetar*, partindo do vocábulo grego *poieis* entendido como fazer, mas adensa-lhe a significação acrescentando-lhe o sentido dado por Hölderlin, em que *poetar* é aquele acto humano em que o homem se mede com Deus, enquanto mistério, e que desse modo lhe permite o habitar sobre a terra; é nessa medida a acção de produção mais própria do homem, aquela na qual ele é mais totalmente participante: «*only this measure gauges the very nature of man*» Martin Heidegger – “...Poetically man dwells...” Op. Cit., p. 221.

sempre uma preocupação não estritamente funcionalista, com uma mais-valia, não quantitativamente mensurável e que procede de uma preocupação antropológica, a que se poderia chamar Beleza. Isso é visível, por exemplo, na ornamentação “desnecessária” que normalmente possui qualquer peça de artesanato. Nesse contexto era difícil discernir os objectos estritamente técnicos dos estritamente poéticos, pois em qualquer objecto tipicamente técnico existia uma componente poética (como era notório na decoração de uma qualquer antiga alfaia agrícola) e em qualquer objecto poético existia uma finalidade técnica (como num retrato de alguém considerado importante).

A arquitectura – sendo o seu modo de produção basicamente artesanal (porque, primeiramente, os seus artefactos são produzidos com larga participação de mão-de-obra, mas sobretudo porque os seus produtos mantiveram sempre um certo grau de individualidade, nunca chegando a ser totalmente produzidos e concebidos em série (*standardizados*, portanto)) – manteve durante mais tempo esse “toque” humano vitalizante (como aquele figurado no tecto da Capela Sistina, de Deus a Adão). Mesmo nos seus produtos mais banais (por exemplo, as casas gaioleiras, construídas até princípios do século XX em Lisboa) esse “toque” era notório, o que fazia com que a experiência dessas obras se assemelhasse, na substância (embora não necessariamente na intensidade), à experiência de obras de arte. Essas construções, assim participadas pessoalmente, mantinham aquele grau de espessura humana à qual humanamente se podia aderir, tendo por isso a sua *arquitecturalidade* mais evidente, e estando mais facilitada a sua leitura.

Lamentavelmente, a partir de certa altura, não o modo de produção, que se mantém ainda hoje basicamente artesanal, mas a cultura da produção de construção (‘construção’ e não ‘arquitectura’ – diferença que somos obrigados a fazer desde então) foi inapelavelmente contaminada pela fria e desumana produção industrial¹⁸⁴. (O resultado foi inesperadamente aterrador porque, enquanto na generalidade da produção industrial há coerência entre o modo de produção e a cultura subjacente – o que se nota na unidade intrínseca dos seus produtos –, na construção não só se perdeu o “toque humano” da produção artesanal, como também nunca se conseguiu atingir a equidade e despretensiosismo (essa unidade intrínseca) dos produtos industriais, em

¹⁸⁴ Mircea Eliade – «*Commenti alla legenda di Mastro Manole*» in *I Riti del Costruire*, Milano: Jaca Book, 1990, p. 92 (veja-se nota 240). Repare-se também no que diz a este respeito Hannah Arendt em a *Condição Humana*, nomeadamente: «*Para a sociedade de operários, o mundo das máquinas substitui hoje o mundo real, embora este pseudo-mundo seja incapaz de realizar a mais importante tarefa do artifício humano, que é a de oferecer aos mortais um abrigo mais permanente e estável para eles mesmos.*» (p. 191).

que poderia reverberar um outro tipo de poética, *a fortiori* – pelo apossamento dos objectos, já não pelas suas características intrínsecas.)

Ora, se a essência da architectura é poética e se a característica do processo poético é a participação do íntimo do sujeito produtor na obra poética produzida, então o acontecimento da obra de architectura, como obra poética, num sujeito diferente do sujeito produtor, implica a reverberação, nesse outro sujeito (no sujeito leitor), daquele conteúdo de participação do Eu, previamente inscrito na obra pelo autor. (É assim que o primeiro objectivo da Leitura não pode deixar de ser o de determinar qual o conteúdo e a forma dessa *participação do Eu*.)

Ser architectura não é uma condição objectiva, porquanto não basta a sua existência corpórea para afirmar a sua existência, é necessária a experiência de um sujeito humano. Em cada Leitura da architectura a obra é conduzida ao íntimo do leitor, acolhida nele, feita participar do seu Eu, e naquele aspecto mais ontológico e essencial do Eu pessoal (não como um mero animal evoluído ou uma máquina¹⁸⁵). De uma construção só pode ser essencialmente architectura aquilo que está para além do reconhecimento por uma máquina ou por um animal evoluído, aquilo que requer a vivência peculiar e mais profunda do ser humano para adquirir forma e realidade, aquilo que só consuma essa aquisição de forma e realidade no seio do mais íntimo e próprio do homem. A ontologia da architectura, enquanto obra de arte e monumento, caracteriza-se portanto por uma *repercussão subjectiva especificamente e essencialmente antropológica*.

Contudo, ainda aqui – assim considerada genericamente a sua participação no Eu – a obra de architectura poderia ser substituída por outra obra de arte ou outro monumento. A constatação da sua modalidade de acção poética permite-nos situar a architectura num campo alargado, que lhe é próprio mas que ainda não lhe é específico. De modo a definir a natureza particular da architectura – para assim melhor determinarmos o primeiro objectivo da Leitura (declarando que tipo de experiência o sujeito pode procurar na architectura) –, devemos aproximar-nos da determinação da forma e conteúdo *especiais* da sua Participação no Eu.

Trata-se portanto de tentar responder, de novo e mais precisamente, à pergunta “*como é que a architectura participa no eu?*”. Esta pergunta foi já

¹⁸⁵ É Bergson quem estabelece a referência às actividades ou de um animal superior (e nós, no dealbar do século XXI tomamos a liberdade de acrescentar as actividades de uma máquina) como critério de discernimento para as actividades estritamente humanas. (Henri Bergson – *Matière e Mémoire*. (Primeiro Capítulo). Paris: Presses Universitaires de France, 1946; especialmente pp. 24-27.)

genericamente respondida, ao considerar que a expressão da arquitectura estava fenomenicamente compreendida na expressão da obra de arte. E essa resposta foi agora confirmada ao verificarmos a pertença da arquitectura ao campo da *poiësis*. Iremos precisar, apesar disso, de reconsiderar aquela pergunta, porque, tal como a descrição do aspecto da experiência da arte nos permitiu aproximar do conteúdo desta experiência, assim agora, do mesmo modo, esperamos aproximar-nos da especificidade (ainda não individual) das obras de arquitectura, no seu conjunto. Atenderemos, nesta reanálise da pergunta – uma vez que estamos sobretudo preocupados com o *carácter* da participação da arquitectura no Eu –, mais à vibração psicológica do que à constatação fenomenológica – mais à ressonância *no* íntimo pessoal do que à ressonância *do* íntimo pessoal – da participação no Eu da obra de arquitectura.

1.2. *Como é que a arquitectura participa no eu?*

É difícil aceder positivamente e de modo genérico ao que seja essa *participação do eu* que configura a existência subjectiva da arquitectura. É algo semelhante na *substância*, mas diferente na expressão (interior e exterior), ao que acontece diante do primeiro capítulo de *À la Recherche du Temps Perdu* de Proust, ou do concerto para violino de Bruch: há como que uma inundação do Eu – talvez fosse possível dizer uma *i-mundação* –, porque é semelhante a uma imersão num mundo novo e tépido, que faz viajar sem esforço, que conduz a um *wondering*; uma embriaguez, lúcida e sagaz, em que parece que estamos fora de nós, num eu desconhecido mas *mais-eu*. Em Sortelha no Inverno à noite com céu limpo, em Sintra, no último lusco-fusco de um dia brilhante, em Terena, numa manhã luminosa de Primavera, pode suceder algo como aquilo que aqui se pretende transmitir.

A primeira coisa que acontece é o silêncio: a suspensão surpresa do barulho dos pensamentos, a interrupção daquela actividade mental consciente mas imprópria que é um *não-ser*¹⁸⁶; aquela admiração que interrompe o afluir ruidoso e displicente do mundo a mim (como tão bem é retratado por Wim Wenders no início do filme de *As Asas do Desejo*).

O silêncio é um fenómeno comum à experiência de todas as obras de arte. Nesse silêncio a obra comunica-se. Como?

¹⁸⁶ Virginia Woolf – *Sketch of the Past*, p. 70. Virginia Woolf apresenta esses momentos de “non-being” como momentos de ausência de consciência do Eu pessoal.

Paul Valéry, tratando do tema da arquitectura, diz existirem edifícios *mudos*, outros que *falam* e aqueles que *cantam*¹⁸⁷. Não cremos que o atributo “que cantam” seja simplesmente um grau superlativo de uma escala hierárquica de *arquitecturalidade*; cremos tratar-se de um atributo identificativo. Porque mais à frente o mesmo autor aproxima a *arquitectura* da *música* enquanto são os dois únicos modos de Arte capazes de produzirem um *ambiente*, uma *envolvência*¹⁸⁸. Pensamos de facto que nesta capacidade de criar um ambiente se situa um fundamental princípio de individuação da arquitectura. Partamos então desta visão autorizada para descrever alegoricamente o processo endógeno de comunicação da arquitectura ao Eu, procurando por aí descrever a sua identidade.

Depois do silêncio – ou melhor, dentro e como causa desse silêncio – a obra faz-se pois ouvir, cantando. Mas não nos serve a imagem de um canto erudito, porque com aquela música a obra convoca a uma *dança*: o ritmo e a melodia daquele canto são tais que convocam os caracteres mais próprios do meu Eu a um movimento, interno e externo, regido pela obra.

Dessa *dança* a obra não se retira, pois é como se dela emanasse uma personalidade que pela sua graça presidisse a essa dança. A apresentação da obra não se limita ao seu cântico; este é apenas o primeiro sinal da sua

¹⁸⁷ Paul Valéry – *Eupalinos ou l'architecture*, p. 29: «Dis-moi (puisque tu es si sensible aux effets de l'architecture), n'as-tu pas observé, en te promenant dans cette ville, que d'entre les édifices dont elle est peuplée. Les uns sont muets, les autres parlent, et d'autres enfin, qui sont les plus rares, chantent? – Ce n'est pas leur destination, ni même leur figure générale, qui les animent à ce point, ou qui les réduisent au silence.». O mesmo termo é mencionado na página 40.

¹⁸⁸ Paul Valéry – *Eupalinos ou l'architecture*, p. 41: «Elle ne cesse pas de m'exciter à divaguer sur les arts. Je les rapproche, je les distingue; je veux entendre le chant des colonnes, et de me figurer dans le ciel pur le monument d'une mélodie. Cette imagination me conduit très facilement à mêler d'un côté, la Musique et l'Architecture; et de l'autre les autres arts. Une peinture, cher Phèdre, ne couvre qu'une surface, comme un tableau ou un mur; et la, elle feint des objets ou des personnages. La statuaire, même, n'orne jamais qu'une portion de notre vue. Mais un temple, joint à ses abords, ou bien l'intérieur de ce temple, forme pour nous une sorte de grandeur complète dans laquelle nous vivons... Nous sommes nous nous mouvons dans l'oeuvre de l'homme!» Mais à frente Valéry fala da música como «un édifice mobile» (p. 42). «Tu n'as donc jamais éprouvé ceci, quand tu assistais à quelque fête solennelle, ou que tu prenais ta part d'un banquet, et que l'orchestre emplissait la salle de sons et de fantômes? Ne te semblait-il pas que l'espace primitif était substitué par un espace intelligible et changeant; ou plutôt, que le temps lui-même t'entourait de toutes parts Ne vivais-tu pas dans un édifice mobile, et sans cesse renouvelé, et reconstruit en lui-même; tout consacré aux transformations d'une âme qui serait l'âme de l'étendue? N'était-ce pas une plénitude changeante, analogue à une flamme continue, éclairant et réchauffant tout ton être par une incessante combustion de souvenirs, de pressentiments, de regrets et de présages, et d'une infinité d'émotions sans causes précises? Et ces moments, et leurs ornements; et ces danses sans danseuses, et ces statues sans corps et sans visage (mais pourtant si délicatement dessinées), ne te semblaient-ils pas t'environner, toi, esclave de la présence générale de la Musique? Et cette production inépuisable de prestiges, n'étais-tu pas enfermé avec elle, et contraint de l'être, comme une pythie dans sa chambre de fumée?»

presença. É de facto pela unidade do seu gesto que a obra enche de curiosidade o leitor: ela não canta para mim, esperando que eu a ouça; ela entoa compenetradamente para si mesma, movendo-se na acção que é sua, ao som dessa melopeia; e é esse seu “aparecer” peculiar que me atrai: o seu porte, o seu equilíbrio, aquela inteira expressão de um Eu em harmonia consigo e com o mundo. É essa personalidade que me interessa, não a sua mensagem; o seu ser, não o seu dizer. E contudo o seu olhar não se perde no vazio, em superior suficiência: a emanção pessoal da obra manifesta tacitamente uma simpatia, uma empatia, mesmo uma compreensão – através do ritmo e da melodia segundo os quais se move e da graça do seu movimento –; ela oferece-se a uma convivência, convida a uma companhia. Por isso não basta ouvi-la e percebê-la, é preciso segui-la – habitá-la –; é preciso deixar-se levar por ela: dançar com ela.

Então, na clareira de silêncio do meu Eu, nesse terreiro aberto no *nonsense* da existência, aquelas partes de mim que se sentem como as mais originais e identificativas, mas que sofriam agrilhoadas e secundarizadas pelas tarefas que o mundo exterior dita, iniciam um deambular concertado, co-envoltas na toada da obra, seguindo o voltar daquele espírito pessoal da arquitectura – como os espíritos dançantes do quadro de Matisse. Então a experiência que se faz é de liberdade e paz, quase de paradisíaca nudez.

Por ali se começa a individualizar a arquitectura: embora outras formas de arte suscitem também um “dançar”, só na arquitectura este é um *dançar-com*. Ela diferencia-se da música, na sua capacidade de criar um ambiente, exactamente na forma peculiar como o faz: constituindo-se como *outro* relativamente ao qual o Eu experimenta um acolhimento, por este suscitando-se um ambiente.

1.2.1. *Diversos Ambientes na Música e na Arquitectura*

Da música, porventura com mais propriedade, se pode dizer que induz a um movimento – externo e propriamente dito, e interno como emoção. Mas de algum modo ela não participa nesse movimento: ao acontecer como arte ela é assimilada pelo leitor, diluindo-se no seu espírito, desfazendo-se nos seus efeitos, dissipando a sua integridade e alteridade. A música ao penetrar o leitor, ao realizar sentido, dissolve-se: ela *torna-se* Eu (ou o Eu torna-se ela), mas a música não mantém existência individual ao participar do Eu; ela adquire a forma do próprio espírito do leitor (ou é ela que lhe dá a forma); ela passa talvez a ser uma voz interna, mas deixa de ser *outro*. Como se o ritmo e a melodia da obra

fossem tais que fizessem vibrar as cordas do íntimo pessoal em uníssono com a obra, na mesma frequência da obra – como quando o movimento do dedo sobre o copo de cristal o faz vibrar a partir de dentro. Recorrendo à imagem anterior, na obra de arte musical a dança acontece mas é solitária; não está *outro* além de mim no terreiro do baile, apenas um insinuante som que induz o voltar, mas não oferece o braço. Com a arquitectura não é assim.

Na arquitectura a participação no Eu acontece pela representação de *outro*. Ela expressa-se pelo seu ser diferente de mim, exterior a mim (pressuposta a sua pertinência); não por ser igual a mim ou interior a mim. A arquitectura *está* e leva a sua vida, é uma presença ilustre e discreta ao mesmo tempo. (É essa sua presença distinta e de poucas palavras que provoca a atenção.) Paradoxalmente ela parece já estar antes da leitura e além da leitura: como alguém que ainda não conhecemos pessoalmente, mas de cuja vida já ouvimos falar e nos causa admiração – nunca o conhecimento de alguém assim se reduzirá ao seu ensinamento; esse outro vive em nós para além da sua repercussão subjectiva. Também assim é com a arquitectura: ela oferece um ombro de amparo, mas não se apaga na sua eventual repercussão pessoal.

Porventura a arquitectura pode existir sem o leitor porque o serve de outra maneira, de uma maneira em que não se implica totalmente nem essencialmente, mas em que já *resiste, à espera* de ser integralmente reconhecida. As outras formas de arte não. Ou porque precisam de ser reproduzidas como a música, a poesia e o teatro, ou porque não subsistem se não forem entendidas, elas precisam de falar alto: há algo nelas de conspícuo, que interpela insistentemente, quase com impertinência. (Talvez por isso Hugo gritasse o seu “ceci tuerà celà”¹⁸⁹ – a imprensa matará a arquitectura – porque habituados ao “ouvir dizer” perdemos acuidade ao simples “estar” significativo.) As outras formas de arte não suportam estar no *fundo*, porque no fundo não existem – ou são reconhecidas ou morrem. A arquitectura ainda antes de ser reconhecida em si, já está, simplesmente – o que se afere naquela qualidade discreta e subtil que se constata nos centros históricos.

Na música a geração de ambiente ou envolvimento que evocava Valéry, acontece por uma extensão, por um alargamento do Eu ao mundo – ao se produzir a liberdade e a paz como harmonização do mundo com o Eu, tudo cessa de existir, o mundo apaga-se. Na

¹⁸⁹ Victor Hugo – *Notre Dame de Paris*, Livro quinto, II Capítulo: *Ceci tuerà celà*. Veja-se a este respeito os comentários Maria Antonietta Crippa (Maria Antonietta Crippa – *Introdução de Eugène Viollet-Le-Duc — L'Architettura Ragionata*. Milano, Jaca Book, 1990. p. 11.)

arquitectura é o simples estar silencioso, simplesmente apresentando-se como *outro*, que cria o ambiente; a geração de ambiente pela arquitetura acontece num *acolhimento*, ou seja, num trânsito de correspondência com outrem. A experiência da arquitetura como *concha* significa que esta acolhe o Eu, mas que não se imiscui nele. Há sempre na arquitetura uma absoluta alteridade, uma irreduzível alteridade; existe na arquitetura uma objectividade, um ser completamente distinto do sujeito que não ocorre nas outras artes.

Essa alteridade não diz ainda nada sobre a arquitetura, quanto ao conteúdo da sua expressão, mas as características do seu acesso decorrem daqui. Porque é só o seu ser outro que cria o ambiente que lhe é próprio. Na música a envolvimento acontece pela insinuação inebriante do exterior no Eu: e o ambiente é de certo modo um subproduto. Na arquitetura é o meio: é o ambiente que cria o que a arquitetura diz. As outras formas de arte dizem coisas. A arquitetura e a música são coisas: a música é completamente *eu*; a arquitetura é completamente *outro*. O “dizer” na arquitetura, a existir, acontece segundo um processo quase maiêutico, socrático: levando a ver, conduzindo o movimento, criando as condições para que o Eu descubra a verdade em si. A arquitetura tem qualquer coisa de feminino¹⁹⁰, ou mais propriamente, de maternal, comunicando-se mais por *assentimentos* que por afirmações.

Em Miguel Manãra, Oscar Milosz conta que após uma vida de libertinagem e prazeres mundanos, o célebre D. Juan se detém perante a presença ativa e tranquila de Jerónima. Havia nela uma integridade e uma segurança, ao mesmo tempo que uma inocência e uma simplicidade, que o atraíam e o desarmavam. Era essa completude, e a atracção que esta suscitava, que o levavam a aproximar-se e, gradualmente, a converter-se. Ela dele nada requeria – ao contrário do que antes acontecera com outras – e ele nada tinha para oferecer que fosse grato – nem a beleza, nem a riqueza, nem o poder, nem a volúpia. E contudo a relação construía-se, porque aquela perfeição de forma dela não era um isolamento majestático: ela continha inscrita em si um movimento de doação de si. A relação era uma afeição – um afeiçoar –, em que Miguel se apegava, sim, mas se transformava também: se esculpia ao contacto com aquela forma perfeita. Mais do que uma paixão – que quase se restringe à repercussão íntima da percepção do outro; mais do que um amor – que compreende necessariamente algo de submissão mútua – o olhar de Jerónima começou por ser *caridade*: uma apresentação de sentido, inteira e real, numa identidade, irreduzível ao outro mas *para o outro*¹⁹¹. Eis a natureza da obra de arquitetura.

¹⁹⁰ E. Levinas – *A morada*, 2 in *Totalidade e Infinito*.

¹⁹¹ Hölderlin, segundo Heidegger, dá à palavra *caridade* um sentido – e um efeito – semelhante àquele que aqui pretendemos transmitir no verso “*As long as Kindness, the*

Não queremos ouvir o que a Torre de Belém ou a Estrela ou Alcobaça dizem – interessa-nos o que elas são: a ousadia da Torre de Belém cosmificando os mares, a cintilação da Estrela orientando as almas, a serenidade forte de Alcobaça. Elas estão, silenciosamente; não precisam de falar para se exprimirem, têm uma presença serena e nobre. A sua acção sobre o leitor é exemplificativa de uma convivência que se pode ter.

É na arquitectura que é mais própria a analogia da amizade, como um dos efeitos da obra de arte, porque na arquitectura essa personalidade, independente do seu efeito, é o seu efeito próprio. A arquitectura não opera por inspiração de ideias; ela opera pela proposição de si como outro com que o leitor pode estabelecer uma relação correspondente, de que brota a experiência de ambiente, de envolvimento. A sua mensagem passa por pressão osmótica, pela acção do contexto, resolutamente mas sem violência, salvaguardando a liberdade do leitor em aceitar ou não os conteúdos da obra pela clareza da distinção dos dois protagonistas intervenientes nessa relação – tal como acontece na verdadeira relação de amizade. Esta peculiaridade do processo de comunicação da arquitectura, ainda que não lhe confira um especial poder de interpelação do leitor, confere-lhe uma extraordinária resiliência e constância, uma quase eternidade na preservação e veiculação dos valores que são seus. É por isso que se andar disperso e desorientado poderei sempre deixar-me guiar pela cúpula da Estrela e acalantar-me no seu interior; se me sentir atacado em território hostil, procurarei antes de mais recolher-me em Alcobaça; se me faltar coragem para me arriscar no desconhecido, preferencialmente circularéi a Torre de Belém.

A maneira como a arquitectura se comunica pressupõe portanto, não que eu a escute mas que eu a siga. Ela não diz coisas que se inscrevem no eu-espírito, dissipando-se numa espécie de tele-patia; ela só se pode comunicar se eu identificar a sua alteridade e me deixar conduzir no movimento que é o dela; unificando-me com ela, mas sem anular a sua ou a minha identidade.

1.2.2. A “ideia” de arquitectura

Nesta nossa sugestão de determinação de identidade da arquitectura não nos contradiz Schopenhauer. Ele considera a arte como expressão

Pure, still stays with his heart...” Heidegger explica que “Kindness” deve aqui ser traduzida pela palavra grega “*Charis*” – Caridade. (Martin Heidegger – “...Poetically man dwells...”, Op. Cit., p. 119.)

das Ideias (sendo estas o termo em que a vontade se objectiva)¹⁹². Depois constrói uma escala hierarquizada em função da expressão de ideias mais próximas do humano segundo a qual ele dispõe as diversas formas de arte. À arquitectura atribui um lugar na base dessa escala, como expressão daquelas ideias mais distantes do domínio do espiritual, daquelas que se atêm à matéria – gravidade, rigidez, estabilidade (e também da luz como antinomia destas ideias)¹⁹³. A música beneficia de uma situação privilegiada, colocada no topo da escala, sendo expressão da vontade em si, do “*innermost being of the world and of our own self*” – do mais especificamente espiritual¹⁹⁴.

Para o tema que estamos a tratar não nos interessa tanto o juízo de valor minorativo que Schopenhauer emite sobre a arquitectura – com o qual não podemos concordar – mas o extremo de objectividade em que a coloca, por oposição ao extremo subjectivo em que situa a música. Ao contrário de Schopenhauer não estamos convencidos que esta característica da arquitectura a desvalorize perante as outras artes. Quer-nos parecer que mais do que uma escala de conteúdos, aquele autor construiu uma escala de meios: atribuindo à música uma modalidade de penetração imediatamente subjectiva – *intrasubjectiva* – e à arquitectura uma modalidade de penetração mediada por uma objectividade material claramente distinta do sujeito – *extrasubjectiva* –; e nisso estamos de acordo. Schopenhauer reconhece também à arquitectura, embora não directamente, o carácter da *alteridade* (não obstante a finalidade subjectivante da arquitectura que releva do seu ser arte), pois, ao encarnar o carácter da *matéria*, a arquitectura realiza a mais perfeita alteridade relativamente ao espírito. O conteúdo da arquitectura extravasa em muito – como o atestam os exemplos apresentados – a transmissão das ideias relativas à matéria, e contudo existe nela qualquer coisa de material, algo que obsta a uma comunicação puramente espiritual. Porque o modo de comunicação de si, próprio da arquitectura, não é o do fornecimento de uma imagem da Ideia – no sentido em que a arquitectura não é possuidora, estritamente falando, de um conteúdo semântico, separado do seu estar: ela não apresenta um significante diferente do significado; ela é, na sua forma, já significado; porque a comunicação que realiza, a comunicação dela que é operativa humanamente, existencialmente, é ela própria: o seu ser coisa, o seu ser *outro*, a sua presença humana.

¹⁹² Arthur Schopenhauer – *The World as Will and Representation*, Book III: *The World as Representation. Second Aspect*, §38.

¹⁹³ Schopenhauer – op. cit., §43.

¹⁹⁴ Schopenhauer – op. cit., §52.

1.2.3. O “genius” da *Architettura*

Realizarão que, também nesta nossa última formulação, não nos afastamos muito do entendimento de um outro autor: Christian Norberg-Schulz. A sua concepção do *Genius Loci*¹⁹⁵ – como carácter segundo o qual se determina a individualidade do lugar e portanto da obra de arquitectura – se considerada um degrau acima – ou seja, como processo pelo qual se pode compreender a Arquitectura e portanto como aspecto de identidade de toda a classe de obras de arquitectura – coincide substancialmente com o modo da relação através do qual nos parece que a arquitectura se comunica. De modo semelhante àquele que usámos na abordagem a Schopenhauer, se tomarmos o conceito de *Genius Loci*, não exclusivamente como um *conteúdo* da arquitectura, mas como o *modo da sua expressão* – enquanto carácter da arquitectura, enquanto presença quási-humana – não andaremos muito longe da compreensão do problema que revela Schulz. Este autor aliás admite ulteriormente esta interpretação ao introduzir o conceito de *amizade* como determinante da relação com o lugar (*«in questa nostra esposizione “identificazione” significa diventare “amici” di un ambiente dato»*¹⁹⁶). Para este autor, tal como para nós, a relação com a arquitectura é semelhante – no conteúdo (subentende-o ele) e na forma (acrescentamos nós) – à relação com um amigo. (O conceito de *Genius Loci*, como *fantasma* que habita o sítio, aproxima-se também em muito da imagem do espírito dançante anteriormente proposta e servir-nos-á mais à frente para identificar o *sentido* de uma obra de arquitectura.)

Não conseguimos evidentemente demonstrar apoditicamente as anteriores proposições relativas à identidade da arquitectura face à música e às outras artes; essas proposições mantêm um carácter aproximativo, analógico. Elas verificaram-se contudo duplamente funcionais: quer às Leituras realizadas (veja-se a *Secção Prática* desta dissertação), quer à estrutura do próprio Processo de Leitura apresentado; constituirão porventura uma interpretação pessoalíssima do fenómeno da arquitectura mas cuja pertinência se encontra apoiada nos resultados obtidos, na coerência do processo, e, não de-menos, nas afirmações dos autores consagrados trazidos à colação – que, se não corroboram totalmente a nossa visão, não a desmentem, antes a confirmam parcialmente. Por isso, e exclusivamente com este cariz aproximativo e analógico, ousámos propor esta imagem de Arquitectura.

Com o que foi dito, o conteúdo existencial da arquitectura não fica definido, mas a modalidade de acesso a ela fica mais bem determinada.

¹⁹⁵ Christian Norberg-Schulz – *Genius Loci: Paesaggio, Ambiente, Architettura*. Milano, Electa, 1998. (*Passim*, mas especialmente capítulo I, 3. *Lo spirito del luogo*.)

¹⁹⁶ Christian Norberg-Schulz – *op. cit.* p. 21.

E, se alguma razão tivermos no que atrás se disse, de novo se reitera, por um caminho que agora se prende com a identidade da arquitectura, o que havia antes sido afirmado, a saber, que o objectivo da arquitectura não é suscitar sensações, ou induzir sentimentos; arquitectura dispõe uma presença, uma presença humanizada, na sua mais perfeita alteridade – é o acesso a essa presença que se procura realizar na Leitura.

1.3. Análise dos modos de participação da arquitectura no Eu

Da arquitectura não se pode dizer propriamente que tenha uma mensagem, porque a mensagem é ela própria: a sua presença ante mim, silenciosa, irreduzível; criadora de um ambiente, de uma envolvimento, de um contexto. Ela nada diz que não seja já meu, nada que eu não possa assimilar à minha pessoa (porque senão não a entenderia), nada que não seja descoberta em mim. Como outro eu que não fala, ela cria o contexto no qual eu me encontro comigo mesmo; a arquitectura cria as condições nas quais eu sou mais eu. O seu conteúdo e a sua forma – distinção mais analítica que factual – são portanto específica e essencialmente antropológicos.

Mas dizer apenas isto é deixar a prestação da arquitectura ainda no vago, pois pareceria que, dentro desse domínio antropológico, ela poderia dizer o que quisesse, quando quisesse, da forma que quisesse...; teríamos então reconduzido o seu processo de comunicação a algo semelhante àquela invenção da obra em que o sujeito-leitor se derramava sobre ela, se projectava nela, permanecendo a obra neutral e impotente quanto ao conteúdo da mensagem que no seu seio se apreende. E não é assim.

Tentemos então aproximar-nos dos modos de participação da obra de arquitectura no Eu. A nosso ver essa participação manifesta-se principalmente segundo três espécies existenciais – a artística, a habitacional, e aquela relativa à memória –; essas espécies existenciais efectivam-se na acção da obra de arquitectura como *obra de arte*, como *morada* e como *monumento*, respectivamente.

1.3.1. A arquitectura como Obra de Arte.

Os aspectos dominantes da *arquitectura* como *obra de arte* podem considerar-se apresentados no que foi dito quando tratámos da obra de arte na sua generalidade (I Capítulo, II Parte, *A experiência da obra de arte*, páginas 93 e seguintes). Esses aspectos são passíveis de aplicação à obra de arquitectura, considerando as ulteriores especificações realizadas no

título anterior (*Como é que a arquitectura participa no eu?*). Esta é a valência da arquitectura em que ela opera segundo a sua qualidade *poética*, revelando a espessura ontológica do “objecto que representa”, desocultando de forma persuasiva e afectiva “a verdade” (ou um aspecto da verdade¹⁹⁷), desse modo *participando do Eu*; e plasmando essa verdade em matéria e forma, reais e perenes, tornando-a permanentemente acessível. Nesta dimensão a arquitectura é ainda um veículo, um meio para atingir um fim. Perante esta apresentação da arquitectura enquanto arte, duas questões podem então aflorar à mente: o *poetar* da arquitectura (enquanto modo de produção de um artefacto artístico) possuirá algo de específico?; e, qual a peculiaridade do conteúdo de “verdade” que a obra de arquitectura apresenta ou, por outras palavras – considerando que não é finalidade da arquitectura a representação de objectos, em sentido estrito –, qual é a identidade do *tema* de que a obra de arquitectura realiza a revelação da espessura ontológica? Começemos por responder à segunda questão.

1.3.1.1. Tema

Tema em Arte é aquilo que a obra pretende representar – é o objecto de estudo da *iconologia*, abordagem desenvolvida por Panofsky¹⁹⁸ – e, no que diz respeito às artes figurativas, ele coincide com “o significado intrínseco ou conteúdo”¹⁹⁹.

¹⁹⁷ A obra de arte não realiza nunca uma desocultação da verdade completa. Contudo a experiência que se faz é de uma desocultação completa. Veja-se Romano Guardini – *L'opera d'arte*. (Conferência feita na Academia de Artes Figurativas de Stuttgart, 1947 - Título original: *Über das Wesen des Kunstwerks*) Brescia: Morcelliana, 2003, Capítulo III – A Totalidade da Existência.

¹⁹⁸ Erwin Panofsky – «Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao estudo da Arte do Renascimento» in *O Significado das Artes Visuais*. Lisboa: Presença, 1989; pp. 31-44.

¹⁹⁹ Panofsky apresenta o tema, como objecto da iconologia, nos seguintes termos: «O significado intrínseco ou conteúdo é essencial, enquanto que os outros dois tipos de significado, o primário ou natural e o secundário ou convencional são fenoménicos. Pode ser definido como um princípio unificador que subjaz e explica tanto o evento visível quanto a sua significação inteligível, e que determina mesmo a forma sob a qual ocorre o evento visível. Este significado intrínseco ou conteúdo está, regra geral, tão acima da esfera da volição consciente quanto está abaixo o significado expressional [os matizes psicológicos que vão investir um gesto]» (Erwin Panofsky – «Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao estudo da Arte do Renascimento» op. cit. p. 32.)

O vocábulo *tema*, na significação apresentada mas aplicado à arquitectura, é usado extensivamente por Benedetti, que o recupera, tanto quanto sabemos, de Sedlmayr, seguindo a elaboração que este autor lhe dá. São vários os textos de Sandro Benedetti que abordam, mais ou menos detalhadamente, a questão do *tema* (veja-se nota 172).

Relativamente à arquitectura, dado o seu modo próprio de actuação que antes analisámos, talvez seja possível traduzir com vantagem o verbo *representar* pelo verbo *acolher*: como vimos, o modo de acção da arquitectura não é tanto o *mostrar* como o *abraçar*. O *tema* em arquitectura – ou o *objecto* da arquitectura – seria então aquilo que a obra *pretende acolher*. Teremos assim, de um modo muito imediato e evidente, que o *tema* da casa (e genericamente de toda a obra de arquitectura) será o Homem, o *tema* do templo será Deus – ou o homem que adora a Deus –, o *tema* dos museus, a Arte – ou o homem que contempla a Arte –, o *tema* das escolas, a Didáctica – ou os estudantes e professores –, etc. O *tema* da arquitectura tende assim a definir-se em função dos diferentes modos de o Homem estar no Mundo. Mas o *tema* da arquitectura, como objecto do abraço e do acolhimento da arquitectura, é sempre o Homem – o homem em acção ou contemplação, o homem em relação com alguma coisa ou com alguém. De facto só se poderá considerar que um depósito ou armazém (exclusivamente para materiais ou objectos) seja arquitectura devido à sua expressão exterior, enquanto configura um pedaço de espaço antrópico (urbano) que acolhe o homem. A acção da arquitectura enquanto arte é então a de revelar a espessura ontológica, de desocultar a verdade desse homem-em-acção.

Trataremos do que é “a verdade do homem-em-acção” quando falarmos da terceira espécie existencial segundo a qual se realiza a participação da arquitectura no Eu – ou seja, como *memória* –; e trataremos do modo peculiar segundo o qual a arquitectura realiza a sua operação de desocultação quando abordarmos a segunda espécie existencial, mediante a qual se realiza a participação da arquitectura no Eu – ou seja, como *morada* –; mas por agora importa ainda ilustrar e sublinhar a utilidade de um *tema* esclarecido para a constituição da arquitectura enquanto obra de arte. (A utilidade prática do conceito de Tema para a Leitura será tratado no capítulo das *Dimensões da Leitura*, veja-se página 295.)

Em *Le Vite de' piu eccellenti architetti pittori e scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*²⁰⁰, Vasari conta um episódio iluminante quanto ao

Quanto a Sedlmayr a obra de referência para este assunto é *Arte e Verità*. Milano: Rusconi, 1984; *passim*, por exemplo p. 34)

²⁰⁰ Giorgio Vasari: *Le Vite de' piu eccellenti architetti pittori e scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. (Artigo sobre “Donato”). Torino, Einaudi, 1986. pp. 312-313. (Apresentamos no fim uma tradução nossa (confrontada com especialistas italianos) do trecho relativo ao episódio que nos interessa, para que dele haja uma mais fácil compreensão, uma vez que o texto está em italiano antigo veja-se Anexo II.)

Devemos à professora Maria Antonietta Crippa a chamada de atenção para este episódio. Ela pronuncia-se sobre ele no artigo «Arte e cultura artística Europeia: um

valor do tema na obra de arte. Trata-se de um desafio entre Donatello e Brunelleschi – concidadãos de Florença e amigos com o hábito de entreajuda crítica nas realizações artísticas de cada um –, um desafio para a realização de uma imagem de Cristo crucificado. A obra de Donatello, terminada em primeiro lugar, deixa o seu autor contente – de onde se supõe que seria esteticamente magnífica: bem proporcionada, equilibrada, bem acabada... Mas, submetida ao exame de Brunelleschi este havia notado, perante o escândalo e a estupefacção do amigo, como lhe parecesse mais um camponês, quem pendia da cruz, do que Cristo, “que fora delicadíssimo de membros e de aspecto gentil ornado”. (Atente-se a que Brunelleschi, não menoriza a qualidade estética da obra, tão-somente a inadequação entre a forma aparente e o significado que se pretende transmitir.) Ferido no seu amor-próprio (o que denota como a crítica de Brunelleschi fora achada como pertinente), Donatello desafia Brunelleschi a que tente fazer melhor. Consumido algum tempo nessa tarefa, Brunelleschi chama Donatello para que se pronuncie. O juízo, insuspeito, reconhece avassaladoramente a verdade da visão de Brunelleschi: declara Donatello – “Eu, por mim, já tenho a minha parte, porque esperas para recolher a tua; pois reconheço e verdadeiramente confesso que a ti é concedido fazer Cristos e a mim camponeses”.

Não é de supor que o Cristo de Donatello fosse esteticamente inferior ao de Brunelleschi. Donatello, ele próprio um grande artista, de reconhecido mérito, estava satisfeito com a sua obra – o que confirma o valor daquela. De onde então proviria aquele seu tão grande espanto perante o Cristo de Brunelleschi? Do melhor tratamento do *tema*! O próprio Donatello o afirma. Ele tinha esculpido maravilhosamente, mas *um camponês*, – algo cuja forma não reverberava o conteúdo pretendido, em que a essência não era evidente ou pelo menos não era tão potentemente interpeladora. Na obra de Brunelleschi, além de maravilhosa expressão, identificava-se, com muito maior clareza e profundidade, a pessoa do filho de Deus. A investigação do *tema*, o conhecimento do *tema*, tinha sido aquilo que permitira a Brunelleschi a execução de uma obra reconhecidamente superior à de Donatello.

O Tema constitui de algum modo o conteúdo da obra de arte e, neste sentido (como veremos a seguir – página 207), ele é-lhe exterior: o Tema está pré-determinado à obra, existe antes da forma concreta da obra de arte e para além dela. Nessa condição, que parece menor, ele desempenha contudo o importante papel de *critério* de realização da obra – uma vez que o Tema estabelece o referente da mensagem transmitida pela obra de arte, é a transparência e persuasividade com que o Tema é representado que afere a qualidade da obra.

património a reconhecer» (edição portuguesa da revista *Communio*, XI (1994/4) pp. 365-380).

No âmbito particular da arquitectura devemos a Louis Kahn o incremento da operatividade da investigação sobre o *tema* – ele sintetizou com muita eficiência essa investigação aplicada ao projecto de arquitectura na pergunta: “o que é que a obra quer ser?”²⁰¹. Kahn insistia com os seus alunos para que, antes de qualquer acção de projecto, investigassem, com a máxima profundidade, o tipo de experiência humana com que a expectativa do cliente, e as da sociedade e cultura suas contemporâneas, seriam efectivamente satisfeitas. Kahn dizia que no começo estava a “inspiração” – no sentido de modo arquetípico de viver²⁰², – que era uma “vontade de existência”. Essa “vontade de existência” havia dado origem a uma “instituição humana”. Este complexo de noções kahnianas é praticamente coincidente com a noção de Tema. (O esforço inicial do projecto deveria então ser no sentido de

²⁰¹ «[...] I really do believe design is a circumstantial thing. I believe that man must realize something before he as the stimulation within him self to design something. I believe that there are many in our profession who rely entirely upon the actual design and very little on the way of thought as to what a thing wants to be, before they try to develop the design – the solution of the problem.» [...] «From it [order] you can get a sense of the existence-will of something, let us say, of a form, of a need, which one feels. The existence-will of this need can be sensed through realization. From realization you get much richness of design – design comes easily» [...] «So, therefore, the existence-will of something, an auditorium, a street, a school, will be the thing which makes the form.» [...] «An architect thinks of a school possibly as being a realm of spaces within which is well to learn. [...] Every city is made of institutions. If you were to consider the making of a city you would have to consider the organization of institutions. But you have to review those institutions and really know what institutions are. The institution of learning must have in its mind – must have in its sense – the realm of spaces which you feel is sympathetic to learning. So, therefore, you may go into space, which may be a Pantheon like space. You would name it absolutely nothing – it would just be a good place to arrive in which you say “school” – from which may come other spaces: small or large, some with light above, some with light below, some big spaces made for many people, some small spaces for a few people, some small spaces for many people and some big spaces for only a few people, some seminal spaces, some to meet I other ways, never naming any more of them either “classroom” or “auditorium” or “seminal” or anything, just realizing that there is a sense to the realm of spaces where is good to learn. That is all you have to know. The program is nothing.» [...] «Now, existence-will then, of trying to grasp the realm of spaces or defining the character of space which is good for a space, is, I tell you from the little that I have had the chance to develop it, the most delightful, most fulfilling experience of all. How to do it is infinitely less important than what to do, for it gives you the means to do it.» [...] «Every space must have its own definition for what it does, and from that will grow the exterior, the interior, the feeling of spaces, the feeling of arrival.» [...] «The realization of what is an auditorium is absolutely beyond the problem of whether it is in Sudan, or in Rio de Janeiro. Therefore, your getting the essence of what you are trying to do in creating what it wants to be, should be the first concern – should be the first act – of an architect [...]». (Louis Kahn – «Talk at the conclusion of the Otterlo Congress (1959) in Robert Twombly (edited by) – *Louis Kahn - Essential Texts*. New York, London: W.W. Norton, 2003; pp. 37-38, 39, 40, 41-42, 44, 48, 55 – sublinhados nossos).

²⁰² Relativamente ao uso da noção de arquétipo em Louis Kahn, veja-se Alexandra Tyng – *Beginnings: Louis I. Kahn's Philosophy of Architecture*. New York et alt.: John Wiley & Sons, 1984; pp. 18-19 e 30.

averiguar que “instituição humana” deveria habitar a nova obra, como é que os futuros habitantes se deveriam sentir para se sentirem devidamente acolhidos na nova obra²⁰³. E o valor de arte nasceria dessa realização da vontade de existência, evidenciada pela “instituição humana”²⁰⁴.) Kahn distinguia “instituição” de ‘função’ (aquilo que o programa exprimia), na medida em que a segunda era puramente quantitativa²⁰⁵, puramente física (veja-se a citação abaixo), e correspondia a uma necessidade e não a um desejo do homem²⁰⁶ (a profundidade do esclarecimento mediante o discernimento entre desejo e necessidade é patente se considerarmos a etimologia da palavra – desejo, *desiderium*, em latim significa proveniente ou caído *do céu*²⁰⁷).

«The functions of a building cannot be considered purely physical. As a matter of fact, I believe it is only the balance of the psychological and the physical that will produce what may be call a workable architecture or in which architecture serves all other activities of man. I believe also that a building must be answerable to an institution of man. What is instituted by men is that which has the approval of man, and this approval, or rather this sense of institutionalizing or making of the institution of man, comes from inner inspirations. The inspiration to learn, the inspiration to live, the inspiration to express, the inspiration to question, are all the source – motivations of our

²⁰³ Paolo Portoghesi – *Depois da arquitetura Moderna*. Lisboa: Edições 70, 1982; pp. 85-90. E Sandro Benedetti – «*A arquitetura sacra hoje: acontecimento e projectos*». Actas do Colóquio “Novas igrejas de vários tempos”, Mosteiro de S. Vicente de Fora, Lisboa, 16 e 17 de Novembro da 1996. Edição Rei dos Livros, Lisboa, 1998; p. 79 e seguintes, especialmente pp. 104-108.

²⁰⁴ «*I don't like people who say cities are for people. There must always be a city. As soon as you say they are for people, then I wonder what part is for cockroaches. It can't be stated this way; it must be stated so that people are always implied. Then the work always becomes great. People are not always sought out in too intimate detail. You must include all people. [...] The belief in it is your best service, working towards it, expressing it. The more you can get this expression of inspiration out to express, the more art it is; the more you want to exist, the more you must adhere to the laws of nature – otherwise, expression will destroy itself. It must be strong in it self, not an affectation with momentary satisfaction.*» (Louis Kahn – «*Conversation with Karl Linn (1965)*» in Robert Twombly (edited by) – *Louis Kahn - Essential Texts*. New York, London: W.W. Norton, 2003; p. 170.)

²⁰⁵ Alexandra Tyng – *Beginnings: Louis I. Kahn's Philosophy of Architecture*. New York et alt.: John Wiley & Sons, 1984; p. 121.

²⁰⁶ Alexandra Tyng – *Beginnings: Louis I. Kahn's Philosophy of Architecture*. New York et alt.: John Wiley & Sons, 1984; p. 79.

²⁰⁷ *Desiderium*, derivado mediatamente de *sidus*, por provável influência de *considero*, de tal modo que, enquanto este significa *examinar*, *desidero* significa *deixar de ver, verificar a ausência de e, a partir daí, lamentar a ausência, procurar, desejar* (A. Ernout e A. Meillet – *Dictionnaire étymologique de la Langue Latine* (4ª edição). Paris: Klincksieck, 1985; *sub voce sidus, eris*). (Informação gentilmente prestada pelo professor Mário Jorge de Carvalho.)

institutions.»²⁰⁸ «The inspirations of man are the beginning of his work. [...] The inspirations come from walks through life and through the making of man, the inspiration to live gives a life to all institutions of medicine, of sport, of those manifestations of man that come from the inspiration to live forever.»²⁰⁹

A consideração do Tema no âmbito da arquitectura introduz-nos à compreensão de que dificilmente a execução da obra, por mais perfeita que seja, pode corresponder e satisfazer as expectativas do espectador da obra de arte arquitectónica (cuja condição diante da arquitectura – como veremos na página 179 – é a do habitante) se esta não estiver dirigida à manifestação de uma correspondência a um certo número de expectativas *a priori*, que a simples enunciação do próprio Tema desencadeia nos espectadores-habitantes: de uma igreja espera-se a experiência de uma igreja; de uma casa a experiência de uma casa; de uma biblioteca a experiência que lhe é própria, etc. Ainda que uma igreja seja considerada um espaço sagrado – pertencente portanto à categoria dos templos – a experiência do sagrado que se requer é diferente da de um templo budista, da de uma mesquita ou de uma sinagoga – e não apenas por razões culturais ou funcionais. É o conceito de sagrado que é diferente em cada um destes templos. (É o sagrado específico e próprio de cada um destes diferentes Temas de templo que neles deve ser executado – sob pena de a vivência dessa arquitectura suscitar incompreensão e insatisfação²¹⁰). A explicação da sensação de valor de uma obra (tantas vezes uma obra desguarnecida de aparente artisticidade), a justificação da sua correspondência ao leitor-habitante, encontra-se com frequência na competente formalização do Tema.

(É essa provavelmente a principal razão pela qual muitas casas de arquitectura dita popular manifestam tão elevados graus de satisfação na sua habitação. Não é por razões funcionais ou de conforto ambiental, ou qualquer outro tipo de razões técnicas – pois essas exigências são mais

²⁰⁸ Louis Kahn – «*Lecture at a Conference on "Medicine in the Year 2000 (1964)"*» in Robert Twombly (edited by) – *Louis Kahn - Essential Texts*. New York, London: W.W. Norton, 2003; p. 191.

²⁰⁹ Louis Kahn – «*Statements of Architecture*», in *Zodiac 17* (1967); pp.55-57. (Cit in Alexandra Tyng – *Beginnings: Louis I. Kahn's Philosophy of Architecture*. New York et al.: John Wiley & Sons, 1984; p. 121.)

Veja-se também, ainda relativamente à definição de *tema*, Louis Kahn – *Conversations with Students*. Houston, Texas: Princeton Architectural Press, 1998, pp. 15, 19, 28, 38, 41, 63.

²¹⁰ Do mesmo modo, ainda no caso das igrejas, a experiência que a liturgia contemporânea (Pós-Vaticano II) requer, não é exactamente igual à que a liturgia da Época Barroca (Pós-Concílio de Trento) ou Medieval requeria, necessitando portando os espaços antigos de subtile adaptações (M. Antonietta Crippa – *L'Adequamento Litúrgico*, texto gentilmente cedido pela autor)

cabalmente satisfeitas na habitação moderna. Não é com certeza por razões estéticas, de expressão adequada ao gosto contemporâneo – pois essas exigências são potencialmente melhor satisfeitas pelas obras contemporâneas de grandes arquitectos. A inclinação pela arquitectura tradicional (evidente no desenvolvimento do mercado de turismo de habitação) significa, do nosso ponto de vista, o reconhecimento generalizado de um valor que procede da correcta realização do Tema. O processo artesanal da arquitectura tradicional tem capacidade de incremento apenas dessa categoria, relativamente estável, que é o Tema (é menos eficiente em assuntos técnicos e de adaptação ao gosto contemporâneo²¹¹. O método artesanal, enquanto método de solucionar problemas, é especialmente adequado a um problema com as características do problema da habitação: estável no tempo, dada a essencial semelhança das exigências humanas a este respeito, que é atestada pela manutenção da nossa capacidade de nos relacionarmos com as arquitecturas antigas; e relativamente intrincado e confuso, ou pelo menos difícil de quantificar (que dificilmente se desvela a uma análise de curta duração, mesmo que de alta intensidade, como as análises científicas contemporâneas), em que é especialmente eficiente um processo paciente de tentativa e erro. O lento passar das gerações de construção pode apenas com vantagem introduzir melhorias, fruto de experiências anteriores, no que concerne às exigências humanas do habitar (definido de forma global e excluindo os aspectos funcionais e técnicos), devido à natureza complexa e intrinsecamente humana do problema.)

O *tema* é, portanto, o conteúdo da arquitectura enquanto arte e, em certa medida, o fim em que ela se realiza: é o cumprimento da experiência que o Tema determina – enquanto “verdade”, enquanto espessura ontológica do homem-em-acção acolhida por uma obra de arquitectura –, que consagra a obra de arquitectura como obra de arte. A correcta execução do Tema da obra de arquitectura faz o homem viver de uma vida que é sua e adequada à circunstância; traz o homem ao encontro de si mesmo, na acção que tem entre mãos, encoraja-o e acomoda-o – guia-o – na realização dessa acção. A correcta execução do Tema de uma obra de arquitectura faz-me sentir bem no que tenho que fazer (e fazer bem o que tenho a fazer). A não correspondência às exigências suscitadas pela enunciação do Tema (que não se pode circunscrever ao uso, enquanto este requer apenas uma resposta técnica, quantificável, mensurável, que tem um âmbito de significação mais exíguo que o do Tema) leva a que surja com frequência uma impressão de confusão, na vivência da arquitectura, fruto da contradição entre o

²¹¹ Veja-se J. Christopher Jones – *Design Methods*. London, New York Sydney, Toronto: John Wiley & Sons Ltd., 1978; pp. 15-20.

ambiente esperado – pelo acolhimento de um determinado uso, ou pela enunciação de um determinado título (edifício de escritórios, museu, casa...) – e o ambiente que resulta da forma que foi dada a essa arquitectura.

A execução do restauro de uma obra de arquitectura apoia-se consistentemente no conhecimento do Tema: quer daquele que é inerente à operação de restauro, quer daquele que procede da identidade específica da obra a restaurar (vejam-se páginas 215 e seguintes, e 295 e seguintes), e ainda daquele que constituirá o “novo uso” da pré-existência.

1.3.1.2. Especificidade do poetar em *Arquitectura*

Tratemos agora da primeira questão relativa à arquitectura como obra de arte, a questão relativa ao *meio poético* que a arquitectura usa: qual a sua especificidade relativamente às outras formas de arte? Já antes respondemos a esta pergunta segundo a perspectiva do seu efeito psicológico: a obra guia o homem, ela encarna o “espírito dançante” que maternalmente orienta o homem na sua acção (página 160 e seguintes). Procuremos agora apreender o valor existencial da dimensão poética da arquitectura e fixar o seu efeito dentro de categorias mais intersubjectivas – de um modo mais concreto poderemos dizer que a arquitectura realiza a sua função como obra de arte, *criando condições* para que o homem *se encontre* naquilo que faz, acolhendo-o, abraçando-o, em suma, adequando o mundo ao homem, doando aquela parte do mundo e do ser do homem à *habitação* deste; mas não será possível aprofundar – realizar melhor – a significação destas expressões?!

Num texto de sugestivo título, Heidegger aborda a essência do modo de produção poético. Chama-lhe – citando um verso de Hölderlin – “...Poeticamente o Homem Habita...”²¹² Neste texto o autor estabelece com clareza quanto o acto de habitação se realize mediante o acto poético: o *poetar* é a acção que permite ao homem o habitar sobre a Terra.

Heidegger desenvolve o seu pensamento na análise deste excerto e dos versos que lhe estão contíguos:

*Full of merit, yet poetically, man
Dwells on this earth.*

²¹² Martin Heidegger – “...*Poetically man dwells...*” in *Poetry Language and Thought*. New York: Harper Collins, 2001; pp. 209-227.

A primeira proposição que se retira desta leitura é a de uma *apologia* da poesia e da arte (pois para este autor a poesia é a essência da arte²¹³). Porque a poesia, e apenas ela, permite ao homem o que se esperaria ser o seu modo de estar mais normal e frequente, o estar *tout-court*: o estar “sobre a terra”²¹⁴. O autor não apresenta provas do seu entendimento²¹⁵, mas oferece-nos algumas indicações que nos permitem aceitar o seu juízo. Para ele, *poetar* é o modo-próprio-do-homem estar sobre a terra porque é aquele modo em que o homem *é* ele próprio²¹⁶: porque considera o seu significado, porque se enfrenta com o seu destino. Para ele, *poetar* é aquele modo de produção em que o homem se mede com a divindade enquanto mistério, ou seja, com o seu próprio destino²¹⁷. A habitação (conceito que estudaremos detalhadamente mais à frente) – aquele acto tão natural, tão básico, ao ponto de ocorrer, aparentemente, também entre os animais – requer, para o seu cumprimento, a elevação inerente ao acto artístico²¹⁸.

Daqui se infere – por outro caminho que não o anteriormente percorrido – o quanto a espécie artística ou poética é constitutiva da obra de arquitectura. É opinião de assustadora divulgação entre a mentalidade

²¹³ Martin Heidegger – A Origem da Obra de Arte, op. cit., p. 58: «Toda a arte, enquanto deixar-se-acontecer da adveniência da verdade do ente como tal, é na sua essência Poesia.»

²¹⁴ «Poetry is what first brings man onto the earth, making him belong to it, and thus brings him into dwelling» (Martin Heidegger – “Poetically man dwells...”, Op. Cit. p. 216.)

²¹⁵ Heidegger afirma explicitamente: «We do not need to prove anything here. All proof is always only a subsequent undertaking on the basis of presuppositions. Anything can be proved, depending only on what presuppositions are made.» (Martin Heidegger – “...Poetically man dwells...” in *Poetry Language and Thought*, p. 220)

²¹⁶ «[...] Man spans the dimension by measuring himself against the heavenly. Man does not undertake this spanning just now and then; rather, man is man at all only in such spanning. This is why he can indeed block this spanning, trim it, and disfigure it, but he can never evade it. Man, as man, has always measured him self with and against something heavenly.[...] Only insofar as man takes the measure of his dwelling in this way is he able to be commensurately with his nature» (Martin Heidegger – “Poetically man dwells...” in *Poetry Language and Thought*, p. 218-219) Por “spanning” entenda-se a abertura do espaço entre céu e terra no qual o homem pode habitar – ou de forma menos hermética, a consideração da sua existência de homem sobre a terra e diante dos céus.

²¹⁷ «To write poetry is measure-taking, understood in the strict sense of the word, by which man first receives the measure for the breath of his being. Man exists as a mortal. He is called mortal because he can die. To be able to die means: to be capable of death as death. Only man dies – and indeed continually, so long he stays on this earth, so long as he dwells. His dwelling, however, rests in the poetic. Hölderlin sees the nature of the poetic in the taking of the measure by which the measure taking of human being is accomplished.» (Martin Heidegger – “Poetically man dwells...” *Poetry Language and Thought*, p. 219-220)

²¹⁸ «[...] Poetry, as the authentic gauging of the dimension of dwelling, is the primal form of building. Poetry first of all admits man’s dwelling into its very nature, its presencing being. Poetry is the original admission of dwelling» (Martin Heidegger – “Poetically man dwells...” *Poetry Language and Thought*, p. 224-225)

comum, que o valor poético, que a architectura acrescenta à construção, é acessório e dispensável: antes de mais é preciso que a architectura obedeça às condições construtivas (*firmitas*) e funcionais (*comoditas*) que permitem a habitação; depois acrescenta-se, na medida do possível, a qualidade estética (normalmente entendida como ornamentação) – *venustas* – que realizará a diferença entre construção e architectura. Ora isto não corresponde à verdade: por razões que são intrínsecas à architectura, mas também – esse é o contributo deste texto de Heidegger – por razões que são intrínsecas à própria finalidade prática da architectura: a de permitir habitação; a architectura, ainda que considerada de um ponto de vista exclusivamente prático ou técnico, em que o seu objectivo seja simplesmente o de produzir habitação, só cumprirá a sua função mediante uma operação poética, porque o *habitar* que ela pretende realizar assim o requer²¹⁹.

Esta conclusão leva-nos à consideração da segunda espécie da architectura: a *habitacional*, em que ela opera como *morada*.

Antes contudo de passarmos à análise da espécie habitacional, devemos reparar que o texto de Heidegger em análise não caracteriza a individualidade da espécie poética da architectura. De facto este texto relaciona poesia e habitação, mas de uma forma universalmente aplicável a qualquer tipo de manifestação artística. Permanecerá então difusa a espécie poética da architectura? Pensamos que nos seja autorizado notar como Heidegger (e também Holderlin, de onde parte) procura, para a explicitação do sentido de *Poesia*, um termo considerado por muitos (e nomeadamente pelo próprio Heidegger) como o carácter essencial da architectura, a saber, a *habitação*. Fazendo isto Heidegger não pode evitar realizar uma *apologia* da architectura, porque concede à finalidade própria da sua operação – e portanto à sua espécie poética (porquanto esta é determinada pelo fim que pretende obter) –, um valor *paradigmático* relativamente a outras manifestações artísticas. O conceito de Poesia expresso em “...poeticamente o homem habita...” contribui pois para a definição da especificidade poética da architectura, na medida em que é *a ela* que ele apresenta primeiramente; e *a ela* concede, depois disso, valor de antonomásia relativamente às outras formas de arte. Diremos portanto que a especificidade do poetar da architectura é a construção do habitável.

²¹⁹ «The statement, Man dwells in what he builds, has now been given its proper sense. Man does not dwell in that he merely establish his stay on the earth and beneath the sky, by raising growing things and simultaneously raising buildings. Man is capable of such building only if he already builds in the sense of the poetic taking measure. Authentic buildings occurs so far as there are poets, such poets as take the measure for architecture, the structure of dwelling.» (Martin Heidegger – “Poetically man dwells...” Poetry Language and Thought, p. 225.)

Ocorre perguntar porque é que quer Hölderlin quer Heidegger realizam esta apropriação da finalidade da arquitectura – a *habitação* – ao tratarem da poesia. Talvez seja possível admitir que para estes autores não só *a poesia é condição para a habitação*, mas também *a habitação é condição para a poesia*: “poeticamente o homem habita”, mas também “habitando o homem poeta”; só pelo poetar se habita, só pelo habitar se poeta...²²⁰ Porquê? (Veja-se a este respeito, além do que segue, a nota 232 e o que consta na página 204.)

1.3.2. *A arquitectura como Morada.*

Cremos ser na natureza *habitacional* da arquitectura – operando como *morada* – que se concentra o coração da sua identidade. O que possa ser essa natureza é-nos sugerido por uma bela imagem de Victor Hugo, relativa à relação entre a catedral, Notre Dame de Paris, e o seu mítico habitante, Quasímodo:

«Notre Dame, à medida que ele [Quasímodo] crescia e se desenvolvia, fora sucessivamente para ele o ovo, o ninho, a casa, a pátria, o universo. [...] Havia uma espécie de harmonia misteriosa e pré-existente entre aquela criatura e aquele edifício. [...] Tinha-se formado não sei que laço íntimo, que prendia o homúnculo à igreja. [...] Uma] união²²¹ singular, simétrica, imediata, quase consubstancial, de um homem a um edifício. [...] Era a sua morada, a sua toca, o seu invólucro. Havia entre a velha igreja e ele uma simpatia instintiva e tão profunda, tantas afinidades magnéticas, tantas afinidades materiais, que di-lo-iam aderido ao templo como a tartaruga à carapaça. A rugosa catedral era a sua casa.»²²²

²²⁰ A conclusão deste texto em que Heidegger deixa de estabelecer o poetar como condição do habitar e começa a apresentar algumas condições para o poetar, de algum modo legitima a nossa interpretação – embora a não confirme: «*The poetic is the basic capacity for human dwelling. But man is capable of poetry at any time only to the degree to which his being is appropriate to that which itself as a liking for man and therefore needs his presence. Poetry is authentic or inauthentic according to the degree of this appropriation.*» (Martin Heidegger – “Poetically man dwells...” Poetry Language and Thought, op. cit., p. 226). O conceito de *apropriação* aqui apresentado não nos parece substancialmente diferente do conceito da *habitação*. Outros textos de Heidegger – *A origem da obra de arte*, *Construir, habitar, pensar* – são muito mais claros quanto há habitação como condição para o poetar.

²²¹ No original *accouplement*, embora Bachelard reporte *assouplissement*.

²²² Victor Hugo – *Notre Dame de Paris*. Livro IV, Capítulo III – “Immanis pecoris custos, immanior ipse” (sublinhados nossos).

Devemos à professora Maria Antonietta Crippa a nossa introdução a este texto e ao seu significado para a arquitectura – veja-se Maria Antonietta Crippa – «Boito e l'architettura dell'Italia Unita» in *Camillo Boito - Il nuovo e l'antico in Architettura*. Milano, Jaca Book, 1989, p. XVIII.

A palavra ‘habitar’ é possuidora de vários matizes de significação nos quais é conveniente reparar. (Heidegger orienta-nos a este respeito com o seu texto *Construir, habitar, pensar*²²³.) Existe uma *facies* de significação em *habitar* segundo o qual é transmitida a ideia de um *estar bom*: estar satisfeito, estar em paz, permanecer em paz, sentir-se livre. Este *estar bom* é feito depender de uma *protecção*: o estar livre significa estar num recinto defendido, resguardado de mal, estar preservado, salvaguardado – o que constitui uma segunda *facies* de significação. Finalmente, o estar defendido quer dizer estar em condições de se poder ser o que se é, ou seja, *preservado na sua essência*, no seu ser; esta terceira *facies* de significação, assemelha à palavra *habitar* à palavra *ser*²²⁴.

A terceira *facies* de significação diz-nos que o existir – ou *ser* – humano, mesmo no seu aspecto essencial, não acontece num âmbito excluído da realidade do mundo, como muitas vezes se supõe – num plano apenas espiritual –: “o homem é na medida em que habita”²²⁵, ou seja, na medida em que estabelece relações, com os outros e com as coisas; na medida em que em si mesmo está *agarrado* ao real, está imiscuído nele, mesmo no seu ser essencial; na medida em que se *deposita* e se *constitui* no *exterior* que *assimila* a si. (Um homem que se eximisse ao estabelecimento de relações com outrem, que vivesse apenas no seu Eu,

²²³ Martin Heidegger – *Construir, Habitar, Pensar* [Bauen, Wohnen, Denken]. In Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Günther Neske, 1954, pp. 145-162. (Tradução do original alemão por Carlos Botelho.)

²²⁴ «[...] o antigo saxão «*wunon*», o gótico «*wunian*» significam, precisamente como a antiga palavra *construir*, o *ficar*, o *demorar-se*. Mas o gótico «*wunian*» diz mais claramente como este *ficar* é experienciado. *Wunian* quer dizer: estar satisfeito [*zufrieden sein*, i.e. «*estar em paz*» (N.T.)], posto em paz, permanecer em paz. A palavra *paz* [*Friede*] quer dizer o livre [*Freie*], o *Frye*, e *fry* significa: guardado de dano e ameaça, guardado de..., i.e. preservado. *Livrar* [*Freien*] significa, na verdade, preservar. O próprio preservar não consiste apenas em nada fazermos ao preservado. O autêntico preservar é algo positivo e acontece então quando deixamos *ficar* algo, desde o começo, na sua essência, quando, propositadamente, abrigamos algo de volta à sua essência, o que é conforme à palavra *livrar*: resguardar [*einfrieden*]. *Habitar*, ser posto em paz, quer dizer: permanecer vedado no *Frye*, i.e. no livre, o que preserva qualquer coisa na sua essência. O traço fundamental do *Habitar* é este preservar. Ele atravessa o *Habitar* em toda a sua extensão.» Atente-se também, no que diz respeito ao terceiro núcleo de significação, ao que segue: «*Construir*, originariamente, quer dizer *habitar*. Quando a palavra *construir* ainda fala originariamente, quer dizer ao mesmo tempo quão longe alcança a essência do *Habitar*. *Construir*, *buan*, *bhu*, *beo* é, a saber, a nossa palavra «*sou*» [*bin*] nas expressões: eu sou, tu és [*bist*], a forma imperativa *sê* [*bis*], sede [*sei*]. O que quer então dizer: eu sou? A antiga palavra *construir*, a que pertence o «*sou*», responde: «eu sou», «tu és» significa: eu habito, tu habitas. O modo como tu és e eu sou, a maneira segundo a qual nós homens somos sobre a Terra é o *Buan*, o *Habitar*. Ser homem quer dizer: ser sobre a Terra como mortal, quer dizer: *habitar*. A antiga palavra *construir* diz que o homem é na medida em que habita;» (Martin Heidegger – *Construir, Habitar, Pensar*. op. cit. primeira parte).

²²⁵ Martin Heidegger – *Construir, Habitar, Pensar*. op. cit. primeira parte.

não seria reconhecido como homem e perguntamo-nos se se reconheceria a ele próprio como tal – não nos parece possível conjecturar positivamente um tal ente²²⁶). Não há portanto um Eu encapsulado distinto do outro e das coisas – o Eu vive nas relações com outros e – aspecto que agora nos interessa – *propaga-se* pelas coisas do mundo.

O Homem manifesta o seu *ser* nas coisas²²⁷. Ele impregna as coisas de significância pessoal. As coisas assim apossadas tornam-se repositórios da consciência pessoal do Eu, ecos dela perante os outros e perante si próprio, lugares de encontro. Através delas, o Eu constitui o mundo que habita. Mas não *quaisquer coisas*! É preciso que essas coisas realizem as condições que permitem o habitar do Eu – que “preservem o homem na sua essência”, que demonstrem para com ele este preciso tipo de afeição²²⁸. (Vimos já como o fazer poético é o operador primordial para a realização destas condições.)

O lugar ou objecto “habitável” manifesta então ter um papel decisivo na contextura da cadeia de relações que compõem a vida especificamente humana²²⁹. A arquitectura – como *processo* e como *produto* – retira daqui a sua capital importância para a vida e a sua razão de ser. A presença acessível do lugar ou objecto que permite a habitação – de que o paradigma é a *morada* (porquanto é dela que nasce a significação de

²²⁶ Mesmo os casos mais emblemáticos de misantropia – como Shopenhauer ou Pessoa – constituíam relações com outrem mediante a escrita. Não falamos contudo de ausência de relações sociais, mas de carência de relações de qualquer tipo – um ente assim não nos parece passível de existência real.

²²⁷ Veja-se Hannah Arendt – A Condição Humana, especialmente capítulos I, II e IV. A título de exemplo anotem-se as seguintes passagens: «*Sem se sentir à vontade no meio das coisas cuja durabilidade as torna adequadas ao uso e à construção do mundo, do qual a própria permanência está em contraste directo com a vida, esta vida não seria humana*» (p. 159); e «*É esta durabilidade que empresta às coisas do mundo a sua relativa independência dos homens que as produziram e as utilizam, a objectividade que as faz resistir, “obstar” [de objecto] e suportar, pelo menos durante algum tempo, as vorazes necessidades dos seus fabricantes e utilizadores. Deste ponto de vista as coisas do mundo têm a função de estabilizar a vida humana; a sua objectividade reside no facto de que [...] os homens, apesar da sua contínua mutação, podem reaver a sua invariabilidade, isto é, a sua identidade, no contacto com objectos que não variam, como a mesma cadeira e a mesma mesa. Por outras palavras, contra a subjectividade dos homens ergue-se a objectividade do mundo feito pelo homem e não a sublime indiferença de uma natureza intacta, cuja devastadora força elementar o forçaria a percorrer inexoravelmente o círculo do seu próprio movimento biológico [...]*» (p. 176-177)

²²⁸ Veja-se relativamente a este afeiçoamento (“liking”) das coisas ao Eu, necessário à habitação delas por este, o que atrás diz Heidegger: nota 220.

²²⁹ «*Podemos interpretar a habitação como utilização de um “utensílio” entre “utensílios”. A casa serviria para a habitação como o martelo para pregar um prego ou a pena para a escrita. Pertence, de facto, ao conjunto das coisas necessário à vida do homem. [...] E no entanto, no sistema de finalidades em que a vida humana se sustenta, a casa ocupa um lugar privilegiado*» (Emmanuel Levinas – Totalidade e Infinito, A Morada, p. 135.)

habitação) – é condição *sine qua non* para a existência humana²³⁰. Convém-nos por isso reparar mais demoradamente no complexo de acontecimentos que a morada faculta (seguiremos, na análise do conceito de *morada*, a apresentação que dele faz Levinas²³¹).

MORADA

A *morada* realiza duas funções existenciais primordiais: por um lado ela acolhe o Eu, por outro lança-o para o mundo; ela actua sucessivamente como porto de abrigo e trampolim. Ela é o lugar de partida e o lugar de regresso de qualquer movimento humano. É lugar de partida porque fornece o referencial necessário e o asilo sempre disponível, que permitem ao Eu arriscar-se no exterior desconhecido²³².

²³⁰ «[...] Toda a consideração de objectos – mesmo que sejam edifícios – faz-se a partir de uma morada. [...] O mundo objectivo situa-se em relação à minha morada. A civilização do trabalho e da posse plena surge como concretização do ser separado que realiza a sua separação. Mas essa civilização remete para a encarnação da consciência e para a habitação – para a existência a partir da intimidade de uma casa – concretização primeira. [...] O sujeito que contempla um mundo supõe, pois, o acontecimento da morada, a retirada a partir dos elementos (isto é, a partir da fruição imediata mas já inquieta do amanhã), o recolhimento na intimidade da casa. O isolamento da casa não suscita magicamente, não provoca “quimicamente” o recolhimento, a subjectividade humana. Há que inverter os termos: o recolhimento, obra de separação, concretiza-se como existência económica [do grego: *oikos* (casa) + *nomia*]. O eu existe recolhendo-se, refugia-se empiricamente na casa. O edifício só ganha a significação de morada a partir desse recolhimento» (Levinas, op. cit. p. 136-137)

«O algures da morada produz-se como um acontecimento original em relação ao qual (e não inversamente) deve compreender-se o do desdobramento da extensão físico-geométrica» (Levinas, op. cit. p. 150)

²³¹ Emmanuel Levinas – Totalidade e Infinito, A Morada pp. 135-156

²³² «A casa não enraíza o ser separado num terreno para o deixar em comunicação vegetal com os elementos. [...] A função original da casa não consiste em orientar o ser pela arquitectura do edifício e em descobrir um lugar – mas em quebrar a plenitude do elemento, abrindo aí a utopia em que o eu se recolhe, permanecendo em sua casa. Mas a separação não me isola, como se eu fosse simplesmente arrancado aos elementos, torna possível o trabalho e a propriedade. A fruição extática e imediata a que – aspirado de algum modo pela voragem incerta do elemento – o eu pôde entregar-se, adia-se e concede-se uma moratória na casa. Mas nessa suspensão não aniquila a relação do eu com os elementos. A morada permanece, à sua maneira, aberta para o elemento de que se separa. À distância, por si mesma ambígua, a um tempo afastamento e aproximação, a janela tira essa ambiguidade para tornar possível um olhar que domina, um olhar de quem escapa aos olhares, o olhar que contempla. Os elementos mantêm-se à disposição do eu – a pegar ou largar. O trabalho, a partir daí, arrebatará as coisas aos elementos e assim descobrirá o mundo. Este arresto original, a dominação do trabalho, que suscita as coisas e transforma a natureza em mundo, supõe, tal como a contemplação do olhar, o recolhimento do eu na sua morada. O movimento pelo qual um ser constrói a sua casa abre-se e garante a interioridade, constitui-se num movimento pelo qual o ser separado se recolhe. O nascimento latente do mundo dá-se a partir da morada. (Levinas, op. cit. p. 139)

«A partir da morada, a posse, realizada pela quase miraculosa captação de uma coisa na noite, no apeiron da matéria original, descobre o mundo.» (Levinas, op. cit. p. 145)

«A abordagem do mundo faz-se no movimento que, a partir da utopia da morada, percorre um espaço para nele efectuar uma apreensão original, para captar e para arrebatatar. [...] Mas a mão que

Ela é o lugar de regresso porque oferece guarida para as consciências adquiridas: fornece o aconchego onde o Eu se pensa, onde se encontra consigo próprio, relativamente ao qual ele indexa e organiza as suas experiências – a que as entrega, mesmo²³³. A partir da *morada* e mediante ela realiza-se a posse das coisas que constitui o mundo onde o homem pode habitar – a *morada* ocupa, por isso, na existência do Homem, “um lugar privilegiado” porque é o princípio – enquanto germen e enquanto modelo – do fazer habitável do mundo²³⁴.

Broch, numa visão inspirada, considera um outro efeito da *morada*, convergente e esclarecedor com as significações apresentadas. Ele fala da actuação própria da arquitectura – constituindo-se como *morada* – como *suspensão do tempo*.

*A prevalência do estilo arquitectónico entre as características de uma época é dos assuntos mais estranhos. [...] Talvez fosse ocioso discutir este assunto, caso por detrás dele se não escondesse o problema que só por si legitima toda a filosofia: a angústia do nada, a angústia do tempo que conduz à morte. E talvez toda esta inquietação inspirada pela má arquitectura, que faz com que eu me encaracole no meu canto, talvez toda esta inquietação mais não seja do que esta angústia. A verdade é que, faça o homem o que fizer, tudo que ele faz tem por fim anular o tempo, suprimi-lo, e a esta supressão se chama espaço. [...] A própria música, que existe unicamente no tempo e que enche o espaço, transmuta o tempo em espaço, e a teoria com mais verosimilhança é que todo o pensamento se realiza no espaço e que o processo do pensamento representa uma amálgama de espaços lógicos de múltiplas dimensões, indizivelmente complicados. Mas, se assim é, igualmente pode admitir-se que todas estas manifestações que se relacionam imediatamente com o espaço recebem em apanágio uma significação e uma evidência sensível, que não pertencem a mais nenhuma actividade humana.*²³⁵

A aparente estranheza do conceito é ultrapassada se dispusermos ante nós a imagem do titã Cronos, devorador dos seus filhos (que Goya tão intensamente retratou) – não é essa, nos dias que correm, uma experiência quase quotidiana?! E o que factualmente nos defende e nos

liga o elemental à finalidade das necessidades só constitui as coisas separando a sua apreensão da fruição imediata, depositando-a numa morada, conferindo-lhe o estatuto de um haver. O trabalho é a própria en-ergia da aquisição. Seria impossível a um ser sem morada» (Levinas, op. cit. p. 140-141)

²³³ Veja-se nota 230.

²³⁴ «O papel privilegiado da casa não consiste em ser o fim da actividade humana, mas em ser a sua condição e, nesse sentido, o seu começo. O recolhimento necessário para que a natureza possa ser representada e trabalhada, para que se manifeste apenas como mundo, realiza-se como casa. O homem mantém-se no mundo como vindo para ele a partir de um domínio privado, de um “em sua casa”, para onde se pode retirar em qualquer altura» (Levinas, op. cit. p. 135)

²³⁵ Hermann Broch – *Os Sonâmbulos: Degradação de Valores* (3). Lisboa: Arcádia, 1965. Pp. 432- 433. (Sublinhados nossos)

preserva dessa voragem do tempo sobre o Eu, não é dito como um “sentir-se em casa”?!

Anteriormente falámos da *morada* enquanto ninho, mas devemos ainda reparar num outro aspecto da morada: o seu ser couraça. A *morada* é, além do ninho que acolhe o Eu, a concha que o envolve e defende; e só conseguirá cumprir a primeira função, se realizar a segunda. Por isso, de um ponto de vista relacional, poderemos dizer que a morada, enquanto concha, realiza – aspecto não despiciendo – a *apresentação* do Eu ao mundo. A morada é eficaz na sua preservação do Eu não só porque o acolhe, mas porque – na medida em que o Eu gosta de se reconhecer nela – realiza a sua *representação* perante o mundo, defendendo-o de exposições eventualmente agressoras. Ela faculta ao Eu, ser Eu porque, se o seu interior se moldou aos contornos desse Eu, *abraçando-o*, o seu exterior conformou-se segundo o aspecto que o Eu quer mostrar perante os outros, *representando-o* – ela pode assim preservar-me de um desconfortável fingimento, porque o faz por mim²³⁶.

Uma vez aprofundada a actuação da *morada* e o seu lugar na vida dos homens, importa perguntar acerca das qualidades que são condição para que um objecto – um edifício – adquira essa capacidade. Mas de uma só qualidade se trata, afinal: o *acolhimento* – o feminino dom, a maternal aptidão para acolher (que permite ao Eu o recolhimento que só na casa acontece)²³⁷; aquela hospitalidade, aquele *abraço*, de uma alteridade humanada, diferente-de-mim e para-mim, que figurámos atrás.

²³⁶ Clare Cooper-Marcus alude em dois dos seus trabalhos a esta característica da *morada*: Clare Cooper – *The House as Symbol of Self*. (Working paper n°120, May 1971) Institute of Urban & Regional Development, University of California, Berkeley, *passim*, mas especialmente p. 7: «*It seems possible, then, that in perceiving house as a symbol of self, Man sees its interior as self viewed from within; [...] And he sees the exterior as the symbol of self which he wishes to present to the outside world, or self viewed by others.*»; e p. 45: «*For most people the self is a fragile and vulnerable entity; we wish therefore to envelop ourselves in a symbol-for-self which is familiar, solid, inviolate, unchanging*».

Veja-se também Clare Cooper-Marcus – *House as a Mirror of Self*. Berkeley-California: Conari Press, 1995.

²³⁷ «O recolhimento, no sentido corrente do termo, indica uma suspensão das reacções imediatas que o mundo solicita, em ordem a uma maior atenção a si próprio, às suas possibilidades e à sua situação. [...] A familiaridade do mundo não resulta apenas de hábitos ganhos neste mundo, que lhe retiram as suas rugosidades e que medem a adaptação do ser vivo a um mundo de que frui e do qual se alimenta. A familiaridade e a intimidade produzem-se como uma doçura que se espalha sobre a face das coisas. Não somente uma conformidade da natureza com as necessidades do ser separado que de chofre dela frui e se constitui como separado – ou seja, como eu – nessa fruição; mas doçura proveniente de uma amizade em relação a este eu. A intimidade que a familiaridade já supõe – é uma intimidade com alguém. A interioridade do recolhimento é uma solidão num mundo já humano. O recolhimento oferece-se como acolhimento. [...] E o Outro, cuja presença é discretamente uma ausência e a partir da qual se realiza o acolhimento hospitaleiro por excelência que descreve o campo da intimidade, é a Mulher. A mulher é a condição do recolhimento, da interioridade, da Casa e da habitação. [...] A

A singeleza da resposta não nos satisfaz completamente. Devemos ainda interrogarmo-nos acerca do âmbito subjectivo que compreende esse acolhimento – ou seja, o quê especificamente, da existência humana do Eu, a morada deve ser capaz de albergar?

«*I think every building must have a sacred place*», diz Louis Kahn²³⁸.

ESPAÇO SAGRADO

As análises de Mircea Eliade sobre os mitos e ritos da construção revelam-se agora pertinentes. As relações originais do homem com o espaço – que Eliade analisa repetidamente²³⁹ – não prescindiam do “sentir-se em casa” que antes referimos. Mas essa habitabilidade do espaço possuía dimensões mais profundas e extensas do que aquelas que lhe reconhecemos trivialmente²⁴⁰. Era para os nossos primitivos

familiaridade é uma realização, uma en-ergia da separação. A partir dela, a separação constitui-se como morada e habitação. Existir significa a partir daí morar. Morar não é precisamente o simples facto da realidade anónima de um ser lançado na existência como uma pedra que se atira para trás de si. É o recolhimento, uma vinda a si, uma retirada para a sua casa como para uma terra de asilo, que responde a uma hospitalidade, a uma expectativa, a um acolhimento humano, [...]» (Levinas, op. cit. p. 137-138).

«A casa que fundamenta a posse não é a posse no mesmo sentido que as coisas móveis que ela pode recolher e guardar. É possuída porque é desde logo hospitaleira para o seu proprietário; o que nos remete para a sua interioridade essencial e para o habitante que a habita antes de qualquer outro habitante, para o acolhedor por excelência, para o acolhedor em si – para o ser feminino.» (Levinas, op. cit. p. 140)

Apoia esta visão da casa como ente feminino, a referência de Cooper-Marcus: «*the greater tendency of women to deram of themselves as a house*». Clare Cooper – *The house as Symbol of Self*, op. cit., p. 22 e seguintes.

²³⁸ Louis Kahn – *Conversations with Students*. Houston, Texas: Princeton Architectural Press, 1998, p. 63.

²³⁹ Os principais textos deste autor relativos a esta temática e por nós consultados são: *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, Lisboa: Livros do Brasil, 1999; *Immagini e simboli* (especialmente o primeiro capítulo *Simbolismo del "Centro"*), Milano: Jaca Book, 1991; «*Struttura e funzione dei miti*» e «*"Spezzare il tetto della casa": Simbolismo architettonico e fisiologia sottile*», in *Spezzare il tetto della casa: la creatività e i suoi simboli*, Milano: Jaca Book, 1997; e «*Commenti alla legenda di Mastro Manole*» in *I Riti del Costruire*, Milano: Jaca Book, 1990.

²⁴⁰ «*Ciò che differenzia la vita dell'uomo arcaico dalla vita dell'uomo moderno è la coscienza antropocosmica e la partecipazione ai ritmi cosmici, che scompaiono nell'Europa urbana al momento della rivoluzione industriale. L'uomo moderno è il risultato di una lunga guerra di indipendenza di fronte al Cosmo. Egli è riuscito, in verità a liberarsi in buona parte dalla dipendenza in cui si trova entro la "Natura", ma ha conquistato questa vittoria al prezzo del suo isolamento nel Cosmo. Agli atti dell'uomo moderno non corrisponde più nulla di cosmico; e meno ancora agli oggetti da lui fabbricati. La casa dell'uomo arcaico non era una "macchina da abitare" ma come tutto che lui immaginava e faceva, era un punto di intersezione tra più livelli cosmici. Riparandosi in una casa, l'uomo arcaico non si isolava dal Cosmo ma, al contrario, andava ad abitare proprio nel suo centro. La casa infatti era essa stessa una imago mundi, una icona del intero cosmo.*» («*Commenti alla legenda di Mastro Manole*», op. cit. p. 92-93)

antepassados insuportável, e por consequência impossível, a habitação de um espaço sem sentido²⁴¹. A arquitectura – enquanto processo que construía o espaço com significação pessoal e social – visava duas finalidades: uma *soteriológica*, outra *cosmológica*.

O que se desejava em primeiro lugar era a criação de um lugar no qual o Eu pudesse *ser* livre, *estar* em paz – ser ele próprio –; um espaço para-mim e para-nós no qual fosse possível viver em plenitude, salvaguardado²⁴². Esse desejo era realizado mediante a modelação de um mundo ordenado em função do homem, uma clareira rasgada no seio da mole hostil do Caos natural – um Cosmos²⁴³.

Estava contudo para além das possibilidades do homem primitivo realizar essa cosmificação pela anexação particularizada do território caótico. O processo de cosmificação decorria então da fundação de um *centro*, de uma *origem*, ou seja, da constituição de um ponto irradiante de ordem, espacial e temporal. Esse *centro* era um elemento físico, real, a partir do qual se estruturava o território cosmicizado, permitindo a orientação dos indivíduos, mas era também signo de um momento original no tempo; um momento que interrompia o fluir caótico das estações e dos anos, do mesmo modo que interrompia a homogeneidade caótica do espaço. Era o acontecimento do estabelecimento desse *centro* que marcava o instante zero. Assim como era a partir deste *centro* que se hierarquizava o território habitável, era nesta origem que se radicava a História, enquanto desenvolvimento com sentido da sucessão dos eventos²⁴⁴. Era função da arquitectura a construção desse *centro*²⁴⁵.

²⁴¹ Eliade conta que os Achilpa da Austrália, quando se quebrou o seu totem (ou pau sagrado) entraram em tal crise de angústia que pararam de se alimentar e de se tratarem e todos se deixaram morrer – a perda do centro, a destruição daquilo que realizava a cosmificação significava o fim do mundo (Eliade – «*Struttura e funzione dei miti*», op. cit., p. 65-66)

²⁴² «*Concepita i termini antropocosmici, l'architettura arcaica non era solo una scienza sacra, ma anche uno strumento di salvezza dell'uomo. Abbiamo visto che l'uomo arcaico è caratterizzato da una ossessione del reale. L'architettura [...] perseguiva il collocamento del uomo nel reale. [...] In una forma o nell'altra, l'architettura è rimasta fino a molto tardi in Europa una espressione in "pietra del corpo umano, o per meglio dire, della misura umana [...] E attraverso l'architettura l'uomo se reintegrava nel Cosmo o si "armonizzava" con esso, così come faceva, ad esempio, attraverso la musica, la filosofia o l'iniziazione.*» («*Commenti alla legenda di Mastro Manole*» op.cit., p. 94-95).

²⁴³ «*Questo esempio [dos Achilpa, ver nota 241] illustra mirabilmente nello stesso tempo la funzione cosmologica del palo rituale e il suo ruolo soteriologico.[...] L'esistenza umana è possibile solo grazie a questa comunicazione permanente con il Cielo. [...] Non si può vivere senza un asse verticale che assicuri l'"apertura" verso il trascendente e, allo stesso tempo, renda possibile l'orientamento: in altri termini, non si può vivere nel "Caos". Una volta rotto il contatto con il trascendente e disarticolato il sistema di orientamento, l'esistenza nel mondo non è più possibile.*» («*Struttura e funzione dei miti*», op. cit., p. 65-66)

²⁴⁴ Considere-se o seguinte exemplo de fundação espacial e temporal: «[...] *Antes dos pedreiros colocarem a primeira pedra, o astrólogo indica-lhes o ponto dos alicerces que se considera situado por cima da Serpente que sustenta o mundo. Um mestre de obras talha o pau e enterra-o no*

Esse *centro*, e o espaço que ele anexava a si, cumpria portanto funções semelhantes (embora aqui mais detalhadas, além de que alargadas a um conjunto plural de pessoas) àquelas que antes Levinas descrevia para a *morada*: instituía um referencial no espaço e no tempo e o âmbito territorial no qual o indivíduo e o grupo se sentiam acolhidos. Mas o centro possuía ainda uma outra dimensão – subentendida em Levinas mas agora explicitamente afirmada –: era lugar de comunicação com o alto.

A competência salvífica e cosmicizante do empreendimento de construção do espaço habitável não era apanágio dos homens. Eles não se encontravam habilitados para tal (pois não possuíam a capacidade de se auto-satisfazerem). O significado, que o viver autêntico requeria, não era, para o homem das origens, imanente à vida; para se tornar presente, experimentável, tinha que ser dado – pelos deuses –, provir de uma dimensão perfeita – os céus. A constituição do centro e da origem só podia portanto ocorrer mediante um acontecimento de índole metafísica, transcendental – o centro era afinal o lugar e o momento de intersecção do divino com o humano, do mundo ordenado dos céus, onde habitavam os deuses, com o mundo amorfo da terra, onde vivem os mortais.

O nosso primitivo antepassado possuía a extremada consciência da necessidade de um sentido para o viver (e portanto de um seu destino metafísico) e da sua incapacidade de produzir por si próprio esse sentido. Qualquer gesto com sentido era então uma *hierofania* ou uma repetição (entendida como re-acontecimento da hierofania). A constituição de sentido, de propriedade, de adequação, para o Eu produzia-se então mediante uma *sacralização*²⁴⁶. Assim, o sentido que advinha da existência

*solo, exactamente no ponto designado, a fim de fixar bem a cabeça da serpente. Uma pedra de base é colocada de seguida por cima da estaca. A pedra de ângulo encontra-se assim exactamente no “centro do mundo”. Mas, por outro lado, o acto de fundação repete o acto cosmogónico; porque enterrar a estaca na cabeça da serpente e “fixá-la” é imitar o gesto primordial de Soma ou de Indra, quando este último, conforme diz o Rig Veda, “feriu a serpente no seu antro” quando o seu raio “lhe cortou a cabeça”.» (Mircea Eliade – O sagrado e o profano: a essência das religiões, op. cit., p. 67. Veja-se também da mesma obra todo o sub-capítulo intitulado *templum-tempus* mas especialmente as pp. 59 e 86.)*

²⁴⁵ Vittorio Gregotti, relativamente à origem da arquitectura, pronuncia-se do seguinte modo: «*A origem da arquitectura não é nem a cabana primitiva, nem a caverna, nem a mítica casa de Adão no Paraíso. Antes de transformar um apoio em coluna, antes de colocar pedra sobre pedra, o homem colocou a pedra no terreno para reconhecer um lugar no Universo desconhecido: para reconhecer e modificar.*» (Vittorio Gregotti cit in Keneth Frampton – *Introdução ao estudo da cultura tectónica*, p. 29)

²⁴⁶ «*In tutte le società tradizionali, cosmizzare uno spazio equivale a consacrarelo, poiché il Cosmo, essendo opera divina, è sacro nella sua stessa struttura. Vivere in un Cosmo significa, prima di tutto, vivere in uno spazio santificato, che offre la possibilità di comunicare con gli Dei.[...] La cosmizzazione, dunque la consacrazione, dello spazio con una tecnica qualsiasi di orientamento rituale,*

junto ao *centro* era sempre proveniente do para-lá-de; o *centro* era lugar de habitação porque ali se realizava a comunicação com o transcendental, necessária à vida feliz.

Tipicamente o *centro* era o *templo*, o santuário – o lugar por excelência onde o deus se tornava presente e se correspondia com os mortais, orientando-os nos procedimentos apropriados à vida com sentido. Mas também as habitações particulares dos indivíduos e das famílias não podiam prescindir da comparência do significado da existência, e eram então feitas à imagem do templo; também aí o nexo com o metafísico, único garante da existência plena, tinha que ocorrer. A *morada* só o era então na medida em que era também *templo*, na medida em que facultava a comunicação com o divino (enquanto mistério de algum modo presente) com o qual se podia estabelecer uma relação²⁴⁷. A descrição que Heidegger nos dá da casa camponesa da Floresta Negra (veja-se atrás, página 116) demonstra como esta inclui ainda aqueles elementos que plasmam e dão abrigo à dimensão metafísica da existência – trata-se portanto de elementos perenes da estrutura do habitar (não de meras curiosidades históricas²⁴⁸).

Não é nossa intenção, com a alusão ao modo primitivo de construir a habitação, advogar uma origem divina para a arquitectura, ou um processo mágico para a sua constituição, mas clarificar que a *morada* e o espaço habitável devem compreender a dimensão metafísica. A *morada* não é só para o *corpo*, é também para o *espírito*, para a *alma*, e esta paradoxalmente só encontra asilo no Absoluto, no Infinito (o que se verifica pela sua continua insaciedade, mesmo quando explicitamente correspondida). O *habitar* tem portanto inscrito em si uma grandeza metafísica: a relação adequada do homem com o meio realiza-se na intersecção da esfera imanente da vida com a esfera transcendente. Quando Heidegger se refere à quádrupla relação – entre Mortais, Divindades, Céus e Terra – que o habitar compreende (veja-se a citação

si ripete anche in occasione della costruzione di una casa. La cosmizzazione si lascia percepire nella struttura stessa della dimora. Presso un gran numero di popoli arcaici, e particolarmente presso i cacciatori e i pastori semi nomadi, l'abitazione comporta un simbolismo che la trasforma in imago mundi. Presso i nomadi, il paletto che sostiene la tenda è assimilato all'Asse cosmico; presso i sedentari, questo ruolo è assunto dal pilastro centrale o dal buco di evacuazione del fumo. Abbiamo qui a che fare con il simbolismo de "Centro del Mondo" [...]. (Eliade – «Struttura e funzione dei miti», op. cit., p. 68)

²⁴⁷ Relativamente à necessidade de sacralização da morada veja-se a citação da nota 246.

²⁴⁸ As investigações de Carl Jung – na leitura que delas faz Eliade – atestam também a intemporalidade dos conteúdos psicológicos insertos nos *mitos* e recolhidos pela História das Religiões, nomeadamente daqueles que dizem respeito aos ritos da construção – veja-se Mircea Eliade – «Incontro con C.G. Jung» in *Spezzare il tetto della casa: la creatività e i suoi simboli*, op. cit., pp. 31-39.

anterior, relativa à casa camponesa da Floresta Negra), está exactamente a pormenorizar os aspectos dessa relação metafísica²⁴⁹: ser Mortal como consciência de um limite mas também de um *além* desse limite; Divindades, como Infinito, como Mistério, como imagem que impende e aponta o Destino metafísico do Homem, como personalização da entidade que pode realizar a aspiração a esse Destino; entre o Céu e a

²⁴⁹ «Ora, «sobre a Terra» quer já dizer «sob o céu». Ambas querem dizer com «permanecer diante dos Divinos» e implicam um «pertencente ao um-com-o-outro dos homens». A uma unidade originária pertencem os quatro: Terra e Céu, os Divinos e os Mortais em um. A Terra é a que traz e que serve, a que dá produto e floresce, estende-se em rocha e água, abre-se como planta e animal. Se dizemos Terra, logo pensamos os outros três com ela, mas não reflectimos na unidade [Einfalt] dos quatro. O Céu é o curso arqueado do sol, o rumo de figura alternante da lua, o brilho vagueante dos astros, as estações do ano e a sua mudança, a luz e o crepúsculo do dia, a escuridão e a claridade da noite, o hospitaleiro e o inóspito do tempo, a passagem das nuvens e a profundidade azulada do éter. Se dizemos Céu, logo pensamos os outros três com ele, mas não reflectimos na unidade dos quatro. Os Divinos são os mensageiros, que anunciam, da divindade. A partir do dominar sagrado da divindade, aparece o deus na sua presença ou retira-se para o seu escondimento. Se nomeamos os Divinos, logo pensamos os outros três com eles, mas não reflectimos na unidade dos quatro. Os Mortais são os homens. Chamam-se Mortais, porque podem morrer. Morrer quer dizer ser capaz da morte como morte. Só o homem morre, e continuamente, enquanto permanecer sobre a Terra, sob o Céu, perante os Divinos. Se nomeamos os Mortais, logo pensamos os outros três com eles, mas não reflectimos na unidade dos quatro.

A esta sua unidade chamamos o *Quadrado*. Os Mortais são no *Quadrado*, na medida em que habitam. O traço fundamental do *Habitar*, contudo, é o preservar. Os Mortais habitam no modo de preservar o *Quadrado* na sua essência. De acordo com isto, o preservar habitante é quádruplo. Os Mortais habitam, na medida em que salvam a Terra – tomada a palavra no antigo sentido que Lessing ainda conheceu. O salvamento não é apenas o arrancar a um perigo, salvar, na verdade, significa: deixar algo livre na sua própria essência. Salvar a Terra é mais que aproveitá-la ou mesmo forçá-la. O salvar a Terra não é ser senhor dela e não é fazer dela súbdita – do que vai apenas um passo até à exploração sem limites. Os Mortais habitam na medida em que aceitam o Céu como Céu. Deixam ao sol e à lua o seu curso, aos astros, o seu trajecto, às estações do ano, a sua benção e a sua injustiça, não tornam a noite em dia e o dia numa inquietação agitada. Os Mortais habitam na medida em que esperam os Divinos como Divinos. Tendo esperança, opõem-lhes o não-esperado. Esperam pelos anúncios da sua chegada e não desconhecem os sinais da sua falta. Não se constituem a si mesmos como os seus deuses e não se dedicam à adoração de ídolos. Na desventura, esperam ainda pela ventura que lhes foi tirada. Os Mortais habitam, na medida em que conduzem a sua própria essência – a saber, serem capazes da morte como morte – no uso desta capacidade, para que seja uma boa morte. Conduzir os Mortais na essência da morte não significa de modo nenhum pôr como fito a morte enquanto o nada vazio; também não quer dizer ensombrar o *Habitar* por meio de um cego fitar do fim.

No salvar a Terra, no aceitar o Céu, no esperar os Divinos, no conduzir os Mortais o *Habitar* acontece como o quádruplo preservar do *Quadrado*. Preservar quer dizer: dar guarida ao *Quadrado* na sua essência.» (Martin Heidegger – *Construir, Habitar, Pensar*. op. cit. primeira parte)

Veja-se também, relativamente à apresentação das divindades como Mistério, que simultaneamente ocultam e desocultam a perfeição, e à vida humana como um “medir-se” com essas, os textos do mesmo autor: “...Poeticamente o Homem Habita...” (Op. Cit. na nota 212) e *Abandono* (Martin Heidegger – *L’Abbandono*. Genova: Il nuovo Melangolo, 1998, passim).

Terra, como continente interino da vida dos Mortais; a Terra insuficiente para essa vida mas submetendo-se à manipulação dos Mortais, coadjuvada pelas Divindades, de modo a dela se fazerem brotar os elementos que suportam a existência dos Mortais; Céu como membrana que separa e avisa os Mortais das Divindades e de onde manam as graças que fecundam a Terra, adaptando-a aos Mortais. Só de um habitar inclusivo destas dimensões se pode dizer – como Heidegger o faz – que “ser-homem assenta no habitar”²⁵⁰.

A análise dos mitos e ritos da construção, além de explicitar as componentes inerentes ao habitar, evidencia ainda outro aspecto, mais relevante para o Processo de Leitura da arquitectura (e especialmente para a determinação da forma dos seus resultados) do que para a “definição” de arquitectura que estávamos a tratar neste âmbito do nosso texto. Por uma questão de compreensão é contudo conveniente abordar esse outro conteúdo agora. Trata-se da *animação* da arquitectura: a arquitectura é entendida como um ente vivo, com vida superior (similar à humana, mas sublimada) e portanto possuidor de alma: *animado*.

Esta personalização da arquitectura é o aspecto sintético do conglomerado de aspectos que caracterizam a *morada* e/ou o *espaço sagrado*, que antes apresentámos; e é o garante último da possibilidade de acolhimento, de compreensão, de adaptação íntima ao ser humano que a coisa habitável deve oferecer (na medida em que esse acolhimento é sempre mais bem realizado por um ser semelhante a mim). A relação adequada do homem com o meio que habita requer portanto o reconhecimento da entidade que anima esse meio – a notícia e a experiência das particularidades das personalidades das entidades que animam as diferentes partes do Cosmos habitável (a noção de *Genius Loci* é disto ilustrativa, veja-se página 167). Só nesse reconhecimento e no tratamento consequente dessas partes do meio, acontece a paz esperada e possível que o habitar promete.

São sobretudo os mitos da construção que narram sacrifícios rituais aqueles que põe a descoberto a essência pessoal da *morada*. Um de entre eles – traduzido na Balada de Mastro Manole, na sua versão romena – é especialmente rico de significado²⁵¹. Nesta balada, a arquitectura é elevada ao mais alto grau, porquanto é manifesto quanto o seu ser requeira o sacrifício – o que traduz uma homologia absoluta – do ser mais amado: a jovem mulher e o filho do Mestre arquitecto.

²⁵⁰ Martin Heidegger – *Construir, Habitar, Pensar*. op. cit. primeira parte.

²⁵¹ Veja-se a este respeito «*Struttura e funzione dei miti*» in *Spezzare il tetto della casa: la creatività e i suoi simboli*, op. cit.; e «*Commenti alla legenda di Mastro Manole*» in *I Riti del Costruire*, op. cit.

A hermenêutica da Balada de Mastro Manole revela uma rica compreensão da arquitectura que poderá ser destilada no conjunto de características que a seguir aduzimos. (Apresentamos em anexo deste capítulo o texto da Balada, para que melhor se possa apreender o contexto narrativo de onde inferimos a caracterização da arquitectura exposta.)

A arquitectura não é obra do homem, o homem por si só não tem capacidade para a realizar: na Balada conta-se como as tentativas dos mestres construtores para construírem o mosteiro fracassam sempre (o que foi erigido durante o dia, cai à noite). O sonho do chefe dos mestres construtores (do arqui-tecto) – como comunicação do alto – revela a identidade da arquitectura: a edificação do mosteiro requer um sacrifício humano. Esta condição subentende que a obra de arquitectura é vista como uma entidade animada²⁵², sendo que a criação de entidades animadas é apanágio dos deuses, não dos homens; por isso o único modo de conceder a vida necessária à arquitectura é realizar uma transferência de uma vida já criada – é essa vida que passará a animar a construção. Não poderá ser contudo uma qualquer vida – a especificidade da animação de uma *morada* determina a personalidade a ser transferida: um ser feminino, muito amado, no momento do seu apogeu – a irmã virgem ou a jovem esposa de um dos mestres –; é esse o carácter (talvez de Vénus, melhor, de Maria, segundo a apresentação que dela faz Dante²⁵³) que a obra precisa para viver de uma vida própria²⁵⁴. A consumação do sacrifício (neste caso do ser mais amado de todos, da

²⁵² Relativamente ao facto de a arquitectura ser considerada um ente vivo quási-humano, Clare Cooper-Marcus comenta: «*One doesn't have to look further than the very words that are sometimes used to describe houses – austere, welcoming, friendly – to see that we have somehow invested the house with human qualities.*» (*The house as symbol of self*, op. cit., p. 31)

²⁵³ O reconhecimento da personalidade de Maria por Dante evidencia-se especialmente na chamada oração de S. Bernardo, versos 1-21 do canto XXXIII do Paraíso, Comédia (apresentamo-los aqui porque nos parecem especialmente relevantes para a compreensão do carácter da arquitectura): «*Vergine Madre, figlia del tuo figlio, / umile ed alta più che creatura, / termine fisso d'eterno consiglio, / Tu se' colei che l'umana natura, / nobilitaste sì, che'l suo fattore / non disdegnò di farsi sua fattura. / Nel ventre tuo si rascese l'amore, / per lo cui caldo ne l'eterna pace / così è germinato questo fiore. / Qui se' a noi meridiana face / di caritate, e giusto, intra' mortali, / se' di speranza fontana vivace. / Donna, se' tanto grandi e tanto vali, / che qual vuol grazia e a te non ricorre / sua disianza vuol volar sanz'ali. / La tua benignità non pur soccorre / a chi domanda, ma molte fiate / liberamente al dimandar precorre. / In te misericordia, in te pietate, / in te magnificenza, in te s'aduna / quantunque in creatura è di bontate.*»

²⁵⁴ «*In verità, se una casa rappresenta una imago mundi ed è costruita secondo il modello cosmico – l'anima che viene ad abitarla, a renderla viva e durevole, si può dire che se inserisca nella stessa icona del mondo. L'animazione della costruzione attraverso il sacrificio rituale è, allo stesso tempo, una reintegrazione nel Cosmo. Lungi, quindi, dall'essere "isolata" la moglie del Mastro continua la sua esistenza ad un livello cosmico in cui l'integrazione è più facile, poiché questo livello – il corpo architettonico – permette una certa omologazione tra il microcosmo e il macrocosmo.*» («*Commenti alla legenda di Mastro Manole*» op.cit., p. 97).

mulher do protagonista da Balada, do chefe das obras, do arquiteto) revela ainda outro aspecto da alma da arquitectura: a mulher estava grávida, donde também o jovem filho do mestre é sacrificado – e também a sua alma passará a insuflar a obra de arquitectura. A arquitectura é assim caracterizada como eviterna: a sua correspondência ao homem é durável e perene, mas de uma perenidade sempre fresca, sempre nova. Note-se finalmente como as almas dos sacrificados continuam vivas e operativas na construção e reclamam dos vivos uma aproximação – no momento derradeiro da Balada, o Mosteiro geme com a voz suplicante e sufocada da mulher; para dela se poder aproximar Mestre Manole morre, vivificando uma pequena nascente nas imediações – submetendo-se assim à modalidade de relação espiritualizada que a alma do Mosteiro – sua mulher – lhe pedia²⁵⁵.

A natureza da arquitectura como *morada* diz-nos, então, da sua qualidade de ser outro, vivo e maternal, que *acolhe* a pessoa em todas as suas dimensões, e a sustenta e lança na acção.

1.3.3. A arquitectura como Monumento.

É vulgar, embora algo fora de moda, chamar a uma arquitectura do passado, de reconhecido valor, *monumento*. Assim se diz o monumento dos Jerónimos, ou o monumento de Mafra. Mas o que se pretende exactamente transmitir com tal expressão?; o que é o carácter *monumental* da arquitectura?

MONUMENTUM

Quando dizemos monumento estamos, ainda que inconscientemente, a evocar o conceito de Memória: monumento, do latim *monumentum*, é o gerúndio do verbo *moneo*, que significa lembrar, num sentido imperativo ou apelativo – pode ser traduzido por “fazer recordar”, “chamar a atenção”, “advertir”, “exortar”; às vezes mesmo

²⁵⁵ «Sarebbe necessario un grosso volume per esporre e discutere i molteplici aspetti che questo tipo di sacrificio ha rivestito attraverso i tempi e in contesti culturali diversi-. In breve, diciamo che tutti questi aspetti dipendono in ultima istanza da una ideologia comune, che si potrebbe così riassumere: Per durare, una costruzione – casa, opera técnica, ma anche spirituale – deve essere animata, cioè ricevere allo stesso tempo una vita e un'anima. Il “transfert” dell'anima è possibile solo per mezzo di un sacrificio; in altri termini, con una morte violenta. Si può anche dire che la vittima prosegue la sua esistenza dopo la morte, non più nel corpo físico, ma nel nuovo corpo – la costruzione – che la stessa ha “animato” con la sua immolazione; si può perfino parlare di un “corpo architettonico” sostituito al corpo carnale.» («Struttura e funzione dei miti», op. cit., p. 76)

“anunciar”²⁵⁶. Monumento será portanto aquilo que lembra ou aquilo que vai lembrando, o agente de um “lembra-te!” interpelativo. O verbo *moneo* procede do radical indo-europeu *men*, de onde vem a palavra *memini* (memória)²⁵⁷, tal como aquelas de que derivam “mente” e “mental”. O termo *moneo* e, depois dele, “monumento”, inscrevem-se portanto num campo de significação ligado às funções essenciais do espírito humano, nomeadamente e explicitamente, à memória.

Não nos pertence explicar o denso conceito de memória, mas devemos anotar dois dos seus aspectos, que são relevantes para a problemática do monumento: sua importância para a vida humana e o seu carácter presente.

MEMORIAE

São clássicos, no que concerne à Memória, os escritos de Santo Agostinho²⁵⁸. O que deles emerge é o entendimento da Memória como dispositivo preferencial da *identidade* do ser humano – a Memória é aquele lugar onde se vai construindo a identidade do indivíduo, mediante a acreção de experiências críticas.

Cada acontecimento da vida humana manifesta-se como um encontro entre um sujeito cognoscente e uma realidade a conhecer. A memória da coisa conhecida pode não ser especialmente relevante para a constituição da identidade pessoal, mas no encontro desoculta-se também o ser do sujeito em acção – o que sentiu, a maneira como reagiu, a utilidade que verificou – e essa desocultação do Eu em acção (não alterado pela deposição de si como objecto de reflexão, mas surpreendido naquilo que faz, no seu “ambiente natural”, na reacção incondicionada a um determinado estímulo) compõe a consciência de si e a identidade pessoal. (O *significado* do encontro – como plasmado da correspondência entre sujeito e objecto – pode inclusivamente levar a que a coisa encontrada ou o lugar do encontro, seja agregado ao Eu como índice da identidade pessoal, da memória da vida do indivíduo – como *monumento*.) Nesse sentido é justo afirmar que somos feitos de memórias e que a ausência de memória implica de algum modo um *não-ser*. A patologia de Alzheimer aponta nessa direcção porquanto aí se manifesta como a perda do acesso a conteúdos mnemónicos

²⁵⁶ Seguiremos quanto à etimologia de monumento, e quanto ao significado de *moneo* o dicionário de Félix Gaffiot (Félix Gaffiot – *Dictionnaire illustré Latin-Français*. Paris, Hachette, 1934.)

²⁵⁷ Confronte-se com Jacques Le Goff – «Documento/Monumento» in Enciclopédia Einaudi vol. 1 (*Memória-História*) Lisboa: INCM, 1984. Pp. 95-106.

²⁵⁸ Especialmente *Confissões*, Livro X, (Lisboa: INCM, 2000) e *Tratado sobre a Santíssima Trindade*. Livros IX e X, bem como XI, 11-18, XIV, 13-16 e XV, 39-40. (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1948)

previamente assumidos, provoque não apenas um debilitamento das capacidades funcionais do indivíduo mas uma alteração da própria personalidade²⁵⁹. É também vária a literatura e a cinematografia que expressa a ideia da Memória como identidade, o que é relevante para nós na medida em que atesta, pela sua recepção, a divulgação e aceitação dessa ideia: evoquem-se, a título de exemplo a obra de Orwell, 1984²⁶⁰, e

²⁵⁹ No primeiro ano do século XX o neurologista Alois Alzheimer deparou pela primeira vez com uma estranha patologia da Memória, que depois ficou conhecida pelo seu nome (A. Alzheimer – «Über eine eigenartige Erkrankung der Hirnrinde». *Allg. Zeitschr. Psychiat. Psych.-Gerichtl. Med.*, 64 (1907), 146-8; A. Alzheimer – «Über eigenartige Krankheitsfälle des späteren Alters». *Zeitschr. Ges. Neurol. Psych.*, 4 (1911), 356-85; E. Kracpelin – *Psychiatrie: Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte*, Verlag J. A. Barth, Leipzig, 1910). O seu quadro de sintomas é tremendo. O paciente começa por manifestar uma certa tendência para pequenos esquecimentos (falhas da memória de curta duração): o nome da pessoa com quem está a falar, uma ou outra palavra que falta, onde se deixou determinado objecto... Gradualmente a demência evolui para perdas da memória dos referentes espaciais (com desorientação e tendência para se perder mesmo em ambientes familiares), perdas da memória dos referentes temporais (com confusão entre o dia e a noite e perda da noção do tempo), perda das capacidades cognitivas (reconhecimento dos objectos, das pessoas, incapacidade de realizar raciocínios abstractos), perda da capacidade de cuidar de si (lavar-se, alimentar-se), perda da capacidade de comunicar e de se socializar. Os gestos tornam-se desajeitados, as frases incoerentes, a ansiedade e a depressão aumentam tanto mais quanto mais difícil se torna a relação com o meio, a iniciativa diminui. A personalidade é também afectada: os pacientes tendem a tornar-se impulsivos uma vez que são incapazes de avaliar as consequências dos seus actos. Dão-se reacções de pânico ou de violência; momentos de mutismo, passividade e depressão sucedem-se a momentos de irascibilidade, cólera e hiper-actividade (proporcionada à condição física do paciente). A patologia é irreversível e conduz, nas fases derradeiras, a um estado puramente vegetativo, que acaba na morte.

Esta patologia evidencia, de forma notável, a torrente de sintomas consequente às perdas de memória. Notável é também o estranho paralelo que existe entre os sintomas do paciente de Alzheimer e os da massa de indivíduos das sociedades que prescindiram da Memória: atrofia da inteligência, atrofia das capacidades socializantes, exacerbamento bipolar dos comportamentos (violência e passividade), irresponsabilidade, perda de iniciativa e redução da liberdade, perda da consciência de si, suicídio... (Manifestam-no eficazmente algumas obras de ficção: veja-se nota 260.)

(A obra de referência utilizada relativamente à Doença de Alzheimer foi: Raymond J. Kelleher e John H. Growdon – «*Alzheimer's disease*» in A. K. Asbury, G.M. McKhann, W. I. McDonald, P. J. Goadsby e J.C. McArthur – *Diseases in the Nervous System*. (Third Edition), pp. 252-266.)

²⁶⁰ Além de 1984 de George Orwell, outras duas das mais divulgadas ficções futurologistas do século XX – *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley – ilustram bem como a memória configura a identidade, até de um ponto de vista social. Estas futurologias são-nos especialmente úteis porquanto o panorama apresentado não é senão a exponenciação dos factores presentes e activos na contemporaneidade do autor (não podia aliás ser de outra forma). Elas são portanto, mais do que previsões, diagnósticos: verdadeiros laboratórios de reprodução *in vitro* do nosso mundo. O panorama que apresentam não é convidativo. São sempre sociedades

o filme *Blade Runner*, de Ridley Scott²⁶¹ (no primeiro a ausência de memória é condição para a manipulação social; no segundo é a falha de experiências da infância, armazenadas na Memória que permite o discernimento entre humanos e humanóides).

De facto a Memória não é aquela mochila acessória e dispensável, apenas útil para manifestações supérfluas de erudição, de que, em

desumanas – ou pela alienação em que vivem os seus membros, ou pela violência que devem suportar aqueles que têm consciência da alienação a que os querem submeter – e sempre sociedades mais ou menos totalitárias. Nestas sociedades a comunicação social entre os indivíduos é iludida pelos *media* e as possibilidades de satisfação acontecem sempre como fuga à realidade, e a um nível muito básico, quase só de fruição animal: os espectáculos e a violência (*Farenheit 451*), o sexo e a droga (*Admirável Mundo Novo*). Igualmente relevante nestas futurologias é que quer o diagnóstico destas sociedades quer a terapia proposta para elas remete para a *Memória*. No *Farenheit 451* a causa é a destruição dos livros, e a redenção, a memória viva dos livros. No *Admirável Mundo Novo*, a causa é a destruição da família e a invenção de sucedâneos dos livros, e a única positividade que emerge é um índio (uma educação tradicional) que cita Shakespeare (que valoriza a poesia). Em *1984*, a causa é a instabilidade do passado, pela contínua re-escrita da História, pelo depauperamento da Língua, pela desvalorização da família; a esperança está no Passado, a que, no início da aventura de libertação, se brinda explicitamente. Mesmo nos casos em que o problema da memória é afrontado menos explicitamente (*Admirável mundo novo* de Huxley) ela manifesta a sua presença: se se resume a peça Romeu e Julieta a duas páginas, evidentemente o seu significado perde-se; mas isso implica a perda da possibilidade de uma relação afectiva plena entre um homem e uma mulher – de que esta peça de Shakespeare é paradigma, e que a obra de Huxley acusa. Em nenhuma destas ficções a arquitectura é claramente tratada, mas os ambientes por onde circulam as histórias são sempre novos, brutal e absolutamente diferentes e por isso incapazes de suportar analogias e de compreender monumentos. Contudo, os episódios de tomada de consciência de si, ou de constituição de um espaço e um tempo onde a intimidade dos sujeitos se possa manifestar livremente acontecem – sintomaticamente – em ambientes tradicionais: um moinho no *Admirável Mundo Novo*, e no *1984*, uma casa antiga num velho centro histórico e a torre de uma igreja.

²⁶¹ No filme *Blade Runner* a diferença entre ser humano e ser humanóide é exactamente radicada na memória: os primeiros têm Memória do seu Passado e Esperança quanto ao Futuro (porque não está pré-determinado quando irão morrer), os segundos, nem Memória (porque não tiveram infância, foram criados adultos), nem Esperança: além de saberem exactamente quando irão morrer eles não conseguem projectar o Futuro porque não têm Memória (a Esperança é a projecção em continuidade da Memória; sem Memória não pode haver Esperança porque não se pode esperar senão a partir de algo que já se viveu). Como os humanóides foram criados adultos, sem infância, não tiveram ocasião para aprender as subtilidades de ser humano; por isso, não sabem reagir a determinadas circunstâncias emocionais (e é com um teste que simula essas circunstâncias que os polícias *blade runner* os conseguem identificar). Os humanóides desejam mais do que tudo essa qualidade (além de quererem evitar a sua morte pré-programada), ao ponto de colecionarem fotografias de família (de outros) conjecturando a sua própria infância e memória. Quando é criado um humanóide com Memória (embora ficcionada) e sem a sua morte pré-determinada, este é de tal modo análogo a um ser humano normal que pôde o segundo amar plenamente o primeiro e o primeiro retribuir plenamente esse amor.

momentos de crise, na eminência e no desenrolar de revoluções, parece ser deveroso prescindir, ou de que, de qualquer maneira, se pode prescindir sem prejuízo. A Memória coincide – os exemplos anteriores sustentam-no –, do ponto de vista do indivíduo, com a identidade própria e, do ponto de vista da sociedade, com o depósito da qualidade humana onde se fundam as relações.

Por outro lado, embora a Memória tenha os seus referentes situados no Passado, ela é coisa do Presente – caso o não fosse estaria condenada à inactividade. Queremos com isto dizer – e aqui colocamo-nos de novo na esteira de Agostinho²⁶² – que a Memória é a evocação de algo do passado, mas, porque não é possível ao homem o acesso concreto ao Passado, ela é necessariamente um fenómeno mental que tem lugar no tempo presente. A Memória é um processo mental em que as experiências do passado se insinuam, sob uma forma análoga à do acontecimento original – e por isso ela é percebida como correlata desse acontecimento –, mas de uma forma que é também, em si, diferente da experiência original desse acontecimento – sendo por isso percebida como memória, não como visão de um facto presente.

Na sua disposição existencial, a Memória pressupõe a participação na totalidade do Eu – não apenas na sua esfera racional mas também na afectiva. O seu carácter *presente* quer dizer portanto não apenas um simples estar, desapegado do sentido da vida, mas uma operatividade vivencial. Como esteio da identidade, fazendo transcorrer experiências e significados existenciais – e não apenas conceitos frios, passíveis de um acolhimento des afectado –, a potência e eficácia da memória são medidas não apenas pela clareza e distinção das suas imagens, mas pela vitalidade destas: pela sua capacidade de serem suporte de empreendimentos na actualidade. Ou seja, no particular cumprimento da sua função

²⁶² Santo Agostinho – *Confissões*, Livro XI: «*De que modo existem pois esses dois tempos, o passado e o futuro, uma vez que por um lado, o passado já não existe, por outro, o futuro ainda não existe?*» (capítulo 17); «*Ainda que se narrem, como verdadeiras, coisas passadas, o que se vai buscar à memória não são as próprias coisas que já passaram, mas as palavras concebidas a partir das imagens de tais coisas, que, ao passarem pelos sentidos, gravaram na alma como uma espécie de pegadas. Até a minha infância, que já não existe, existe no tempo passado, que já não existe; mas vejo a sua imagem no tempo presente, quando a evoco e descrevo, porque ainda está na minha memória.*» (capítulo 23); «*Existem na minha alma estas três espécies de tempo e não as vejo em outro lugar: memória presente respeitante às coisas passadas, visão presente, respeitante às coisas presentes, expectativa presente, respeitante às coisas futuras*» (capítulo 26); (Seguimos a tradução da edição da Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 2000.) Veja-se também Edmund Husserl – *Lições para uma Fenomenologia da Consciência Interna do Tempo*. Lisboa: INCM, 1994; e Immanuel Kant – *Crítica da Razão Pura. (Estética transcendental: §4-Exposição metafísica do conceito de tempo.)* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. Qualquer destes autores manifesta como a vida do homem se desenvolva apenas no presente e que a memória é uma evocação presente dum passado eventual, mas que acontece no presente.

existencial, a Memória pressupõe uma en-ergia para o presente – ela é forçosamente detentora de uma potência energizante, mobilizadora, *do*, e *no*, presente. Nesta qualidade, a sua emergência é facilitada se ela for interpelada por situações tendentes à reevocação activante do referente do Passado, ao seu *re-acontecimento*: situações como as do *rito*, em que o facto do passado é convocado de modo tal que se torna de novo presente e vivencialmente significativo; situações em que o passado é revitalizado e em que portanto é de algum modo simultaneamente passado e presente. A essas situações – que com frequência são coisas (a *petite madeleine* de Proust) – poderemos chamar, com propriedade, *monumentais*; elas suportam, mediante uma interpelação que procede do mundo objectivo, a inconstância da memória dos homens.

ARTE-FACTOS DA MEMÓRIA

A memória foi sempre tida como algo precioso fazendo com que ainda antes da invenção da escrita – que segundo alguns teria sido inventada exactamente para preservar a memória²⁶³ – existissem homens-memória responsáveis pela preservação dos aspectos estruturantes da vida de um determinado grupo civilizacional. Cedo se tomou consciência, contudo, de como a mente humana fosse um instrumento demasiado frágil para a salvaguarda de um bem tão precioso – o que levou à procura de sustentáculos duráveis e fiéis. Le Goff evidencia como a paradoxal diferença de conhecimento que possuímos actualmente sobre a civilização etrusca e sobre a civilização romana se possa explicar mediante os diferentes tipos de instrumentos a que estas civilizações consignavam a preservação da memória²⁶⁴. Sendo contemporâneos e habitando ambos a península itálica, em regiões contíguas, dos segundos conhecemos não apenas os grandes feitos mas até as minudências da vida quotidiana, enquanto dos primeiros – a única das grandes civilizações antigas cuja língua permanece indecifrada – só conhecemos aquilo que é referido pelos gregos e romanos. A hipótese explicativa que se aventa nota como os romanos fossem possuídos por um verdadeiro furor mnemónico, que os lançava num consecutivo processo de produção de inscrições comemorativas, enquanto os

²⁶³ «O uso das letras foi descoberto e inventado para conservar a memória das coisas. Aquilo que queremos reter e aprender de cor fazemos redigir por escrito a fim de que o que se possa reter perpetuamente na sua memória frágil e falível seja conservado por escrito e por meio de letras que duram sempre» – Exórdio da carta concedida em 1174 por Guy, conde de Nevers, aos habitantes de Tonnerre (Cit in Jacques Le Goff – artigo «Memória» in *Enciclopédia Einaudi*, volume 1: *Memória - História*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984; p. 29).

²⁶⁴ Jacques Le Goff – «Memória» in *Enciclopédia Einaudi* vol. 1 (*Memória-História*) Lisboa: INCM, 1984; p. 47.

segundos, embora não menosprezassem a memória, confiá-la-iam somente ao depósito mental da classe dirigente. «Quando esta deixou de existir enquanto nação autónoma, os etruscos perderam, ao que parece, a consciência do seu passado, ou seja, de si mesmos.»²⁶⁵

São duas as classes de objectos consideradas especialmente responsáveis pela conservação da memória: os *monumentos* e os *documentos*. Qualquer destes dois tipos de objectos veicularia um conteúdo mnemónico, social ou pessoalmente relevante. Do ponto de vista da sua função eles seriam portanto aparentemente intercambiáveis, na medida em que ambos reportam o passado a que fazem referência: a facticidade histórica que de algum modo presenciaram, ou que exortam²⁶⁶. Este entendimento não nos ajuda contudo a penetrar na essência do *monumento* – que é aqui o nosso objectivo –, porquanto ele permanece inespecificado relativamente ao *documento*. (Este entendimento é também responsável por muitas manipulações indevidas de monumentos, de pendor historicista.) Devemos portanto investigar o núcleo da diferença entre monumento e documento. Anotámos que a palavra *monumento* remete para um conteúdo intrínseco que a palavra *documento* não tem: esse conteúdo é a memória. Em que medida é que se poderá dizer que contrariamente ao que o senso-comum subentende, o conteúdo do documento não é a memória?

“Documento” provém de *documentum*, gerúndio de *docere* que significa “ensinar”²⁶⁷. Enquanto instrumento de ensino, o “documento” possui portanto uma conotação de *exterioridade* relativamente ao sujeito, absolutamente contrária à de monumento, cujo conteúdo é a memória: espécimen subjectivo, interno ao Eu, portanto. (Isto explica porque é

²⁶⁵ G. A. Mansuelli – *Les civilisations de l'europe ancienne*. Paris: Arthaud, 1967. Cit in Le Goff – «Memória» op. cit., p. 46.

²⁶⁶ Não nos parece eficaz a divisão entre *monumentos* e *monumentos históricos* que realiza Françoise Choay (*L'Allégorie du Patrimoine*, Introduction: Monument e Monument Historique) exactamente porque nos parece ser intrínseco a qualquer obra de arquitectura a sua natureza monumental (ou comemorativa) – por esta razão não a mencionámos no texto, quando a sua menção pareceria pertinente. Saber se um monumento foi feito com intenção comemorativa (“monumento”) ou, não tendo sido feito com essa intenção, veio a adquirir esse valor (“monumento histórico”) é por si só um complexo problema histórico (segundo este critério, como classificáramos a Torre de Belém?), que pouco acrescenta quanto à compreensão da operatividade pessoal e social do monumento. Uma especificação que talvez seja útil fazer e que aproveita o essencial do discernimento de Choay, é a que separa o monumento que comemora as épocas que testemunhou – sendo portanto “naturalmente monumento” – como a Torre de Belém (poderíamos chamar a este tipo *monumento histórico*), e aquele que comemora uma época anterior à sua, que portanto foi explicitamente feito por esse motivo, como o Padrão dos Descobrimentos, em Lisboa (chamaríamos a este tipo *monumento*).

²⁶⁷ Le Goff – «Documento/Monumento» in *Enciclopédia Einaudi* op. cit., p. 95.

que Montaigne fala das bibliotecas como lugares de esquecimento (Essais, II, IX)²⁶⁸ – não por uma vácuca apologia da memória oral, mas porque enquanto depósitos de documentos, confiando a elementos exteriores à mente a reevocação do passado, elas contribuem para a inibição da presentificação operante que a memória realiza.) A significação contemporânea de “documento” aponta também nessa direcção, porquanto este se tornou sinónimo de prova, de papel justificativo, padecente de irrefutável e fria objectividade.

O monumento e o documento agem portanto de modos substancialmente diferentes: o primeiro repristina a memória; o segundo substitui-se à memória. Os seus *modus operandi* e os seus efeitos são estruturalmente divergentes. O monumento provoca a memória a uma evocação daquilo a que se refere, mas esse referente é sempre uma experiência humana, algo pessoalmente adquirido, participante do Eu; ele permanece inane na ausência de uma qualquer assimilação de carácter pessoal a que acordar, a que reevocar. (Daí a necessidade daquilo que se costuma nomear por “uma certa sensibilidade” para que os monumentos exponham a sua eficácia.) Embora faça uso de um apêndice objectual, o monumento apela a um conteúdo subjectivado e visa uma repercussão primeiramente em esfera subjectiva (embora com consequências também no mundo externo). Pelo contrário, o objectivo do documento é exactamente o de prescindir da subjectividade – ele pretende traduzir de forma objectiva a objectividade de um acontecimento, de modo a tornar desnecessárias e impertinentes quaisquer interpretações pessoais. O *monumento* possui uma certa *capacidade insinuante* (que o documento não tem em si), que desencadeia a presentificação de uma experiência passada. De uma forma misteriosa o monumento como que activa a consciência de discretos momentos passados do Eu-em-acção, pela indução de movimentos e sentimentos (a *dança*, de que falámos antes) que convergem no significado vital de uma experiência passada – agora reactualizada, consciencializada, aprofundada. Atentemos agora a como esta faculdade é afim ao agir próprio da arquitectura.

O CARÁCTER MONUMENTAL DA ARQUITECTURA

Realizados os passos preliminares que explicam o que é ser monumento e como o seu conteúdo é a memória, podemos agora meditar sobre a natureza monumental da arquitectura.

A qualidade de monumento não determina que ela se deponha apenas em formas arquitectónicas. Aquilo que antes nomeámos como *antiguidades* (veja-se página 89) são coisas que são *monumentos* e que não são necessariamente arquitectura. Contudo, se o ser monumento não é

²⁶⁸ Fentress & Wickham – *Memória Social*. Lisboa: Teorema, 1994. p. 29.

específico do ser arquitectura, o ser arquitectura incrementa muito o ser monumento. São vários os exemplos que apoiam a convicção de que os lugares arquitectónicos são sustentáculos insubstituíveis para qualquer tipo de memória.

Era vulgar, entre os retóricos da Antiguidade, quando queriam memorizar um longo discurso para depois o poder declamar, imaginar previamente um percurso urbano, ou mesmo simplesmente um passeio pela própria casa. As partes do discurso e os seus conteúdos fundamentais eram alocados a cada um dos elementos notáveis desse percurso. Para a declamação ordenada do discurso bastava rememorar o percurso e nele a sucessão dos elementos notáveis, com os quais se tinham conjugado os elementos do discurso²⁶⁹.

Também Mateo Ricci, missionário jesuíta na China, entre finais do século XVI e inícios do século XVII, surpreendeu todos ao aprender a escrita chinesa em apenas dois anos. A sua espectacular memória tornava-o motivo de curiosidade entre a culta aristocracia chinesa. Interrogado acerca das suas capacidades, descreveu o uso de uma técnica mnemónica semelhante aos retóricos: a imaginação de um grandioso palácio, devidamente mobilado; em cada compartimento uma ou mais imagens evocativas capazes de suscitar memórias. Conseguia assim recordar uma infinidade de elementos, nomeadamente os cinquenta mil criptogramas que compõem a escrita chinesa²⁷⁰.

Finalmente, pela negativa, é bem ilustrativo da desproporção da capacidade rememorativa da arquitectura relativamente a outros instrumentos, o caso atrás citado da civilização etrusca.

As mais belas apresentações da acção mnemónica da arquitectura provêm contudo da literatura. Vejamos o que nos conta Jorge Luís Borges.

«Em Junín ou em Tapalquén contam a história. Um miúdo tinha desaparecido depois de um ataque dos índios; disse-se que o tinham raptado. Os seus pais procuraram-no inutilmente; passados anos, um soldado que vinha de terra adentro falou-lhes de um índio de olhos celestes que bem podia ser o seu filho. Deram por fim com ele [...] e pensaram reconhecê-lo. O homem, trabalhado pelo deserto e pela vida bárbara, já não sabia ouvir as palavras da língua natal, mas deixou-se conduzir, indiferente e dócil, até casa. Aí se deteve, talvez porque os outros se detiveram. Olhou a porta, como se não a compreendesse. De repente, baixou a cabeça, gritou, atravessou correndo o saguão e os dois pátios largos e enfiou-se pela cozinha. Sem vacilar, mergulhou o braço no enegrecido sino e tirou o canivete de cabo de chifre que ali tinha

²⁶⁹ Frances Yates – *The Art of Memory*. London: Pimlico, 1966; Pp.18-19

²⁷⁰ Jonathan D. Spence – *The Memory Palace of Mateo Ricci*. New York: Penguin Books, 1984. pp. 1-12.

escondido em criança. Os olhos brilharam-lhe de alegria e os pais choraram porque tinham encontrado o filho.[...]»²⁷¹.

É de facto impressionante que um escritor como Borges, para quem a Pátria é a Língua, coloque na casa – e não na musicalidade da Língua materna ou no carinho dos pais – o ónus de recuperação da memória perdida, como acontece no conto “O Cativo”. Também entre nós, em contos como a Abóbada (de Herculano) e em romances como *A Ilustre Casa de Ramires*, de Eça, ou *A Casa*, de Régio, especial reverência é prestada à arquitectura (como monumento e morada) enquanto entidade quase viva e constitutiva da estrutura própria do Eu.

É este o carácter monumental da arquitectura, não propriamente a capacidade de relembrar um passado (essa é uma consequência que decorre do aspecto essencial do ser monumento): a capacidade de permitir ao Eu o encontro consigo mesmo, mediante a activação da memória. A arquitectura como monumento é veículo de memória, e portanto depósito de identidade, pessoal e social²⁷². Por meio da natureza monumental da arquitectura diz-se dela aquilo que lhe é mais íntimo, aquilo que ela transporta consigo, de algum modo o seu conteúdo, a saber, o próprio Eu – não enquanto o meu Eu esteja nela, mas na medida em que ela predispõe as condições (sobretudo pelo acolhimento da morada) para que o meu Eu possa ser Eu sem constrangimentos impróprios. O ser-monumento da arquitectura especifica a sua competência poética, ou seja, a capacidade de se tornar participante no Eu, enquanto anuncia a sua faculdade de chamar o Eu ao encontro consigo mesmo.

É esta consciência que leva também Ruskin a atribuir à arquitectura a primazia na transmissão da memória:

«There are but two strong conquerors of the forgetfulness of men, Poetry and Architecture; and the latter in some sort includes the former, and is mightier in its reality.»²⁷³

²⁷¹ Jorge Luís Borges: *O Cativo*, in *O Fazedor*. Lisboa, Difel, s.d., p. 23.

²⁷² Relativamente ao espriar-se da personalidade de um indivíduo pelos ambientes com que coabita e ao desvelar do ‘eu’ ao ‘eu’ que acontece no convívio com esses ambientes, afirma Proust: «Eu tomava consciência das minhas transformações confrontando-as com a identidade das coisas [está a referir-se aos ambientes por que passou em Balbec e das ocorrências que neles vivem]. Porém, habituamo-nos a elas como nos habituamos às pessoas, e quando, de repente nos recordamos da significação diferente que elas implicaram e, depois de terem perdido essa significação, dos acontecimentos muito diferentes dos que hoje as enquadraram, da diversidade dos actos realizados sob o mesmo tecto, no meio das mesmas estantes envidraçadas, da mudança no coração e na vida que essa diversidade implica, ainda maior nos parece por força da permanência imutável do cenário, reforçado pela unidade do lugar.» (Marcel Proust – *Em busca do tempo perdido*. (tradução de Pedro Tamen). Lisboa: Relógio d’Água, 2003; Volume IV, p. 528.)

²⁷³ John Ruskin – *The Lamp of Memory*, § II in *The Seven Lamps of Architecture*. (New York: Dover Editions, 1989; p. 178.)

«[...] *Architecture is to be regarded by us with the most serious thought. We may live with out her, and worship without her, but we cannot remember without her*»²⁷⁴

«[...] *for it is in becoming memorial or monumental that a true perfection is attained by civil and domestic buildings*»²⁷⁵.

Indicar a arquitectura como defensor da memória significa atribuir-lhe um valor superlativo; significa reservar-lhe um lugar de máxima importância entre as coisas do mundo dos homens. Mas porque é que é a arquitectura *o mais poderoso* dos defensores da Memória?

Notemos como a descrição atrás realizada, relativa à acção do monumento, é formalmente coincidente com aquela que fizemos, relativa à experiência da obra de arte (veja-se página 104). O modo operativo do monumento é então semelhante ao modo operativo da obra de arte e, é-nos permitido supor (embora não o tentemos demonstrar com a devida minúcia), que a aquisição de valor monumental seja mais fácil na presença de qualidade artística, porquanto também os seus conteúdos são substancialmente iguais (tratam-se sempre de experiências, embora aquelas que são específicas do monumento se refiram, por definição, ao passado). Que a Memória se deposite mais facilmente em algo como a poesia (em sentido específico e em sentido lato, entendida como arte), parece forçoso: o simples elencar ou narrar dos factos do passado não os torna activos no presente, não os torna operativos enquanto fonte de juízo ou estímulo de invenção, não os torna, pois, Memória. Reactivar memórias puramente cognitivas é uma tarefa relativamente simples (se eu volto a resolver a mesma equação matemática que resolvi na minha infância o resultado, na actualidade, será o mesmo que obtive quando a resolvi em criança). O simples lembrar de um conhecimento adquirido torna-o de novo plenamente presente. Contudo o mesmo não acontece quando queremos lembrar experiências passadas: podemos conseguir trazer ao Presente os dados concretos da experiência, mas não os sentimentos, não a minha participação nesse acontecimento. É preciso que esses acontecimentos do passado penetrem na existência e isso é facilitado se forem veiculados sobre uma forma artística, pois o suscitar de uma experiência é o seu modo próprio de acção (recorde-se o que foi dito sobre o conteúdo e capacidade historicizante da obra de arte, veja-se página 118).

Não obstante, no âmbito das artes, a peculiaridade expressiva da arquitectura qualifica-a especialmente para a tarefa de ser monumento. Há para isso factores evidentes, como a sua referencialidade espacial

²⁷⁴ John Ruskin – *The Lamp of Memory*, § II in *The Seven Lamps of Architecture*. op. cit., p. 178.

²⁷⁵ John. Ruskin: *The Lamp of Memory*, § III in *The Seven Lamps...* op. cit., p.178-179.

(carácter público, a acessibilidade ao objecto de arte) e a sua referencialidade temporal (a durabilidade, a permanência). O encontro com a arquitectura não tem que ser – como acontece normalmente com outras obras de arte – um encontro voluntário. A arquitectura é muito mais quotidiana. Se sentimos falta de ouvir uma determinada música temos que a procurar (no registo discográfico, pelo menos) e temos que a reproduzir. Se sentimos falta de determinada poesia temos que procurar o livro na estante, procurara a página certa e ler essa poesia. Se queremos ver um quadro temos que nos deslocar ao museu (ou pelo menos à divisão de nossa casa onde ele se encontra). Mas a arquitectura, quando existe em sede urbana, quantas vezes antecipa ela própria a consciência do nosso desejo para com ela: passeamos pela cidade e de repente lá está ela, impressionante, correspondente e como se estivesse à nossa espera²⁷⁶. A arquitectura tem por isso uma visibilidade e uma omnipresença na vida quotidiana que não se pode comparar com a de outras formas de arte. A durabilidade é também um dos seus apanágios. A arquitectura é (ou pelo menos era) normalmente construída em materiais de grande perenidade, o que lhe outorgava uma substancial indiferença relativamente ao tempo, nomeadamente aos ciclos da natureza. Essa quase inalterabilidade tornava-a adequada a ser fiel depositária das memórias dos seres humanos. E contudo essa impassibilidade relativamente ao tempo, não é total. Embora em períodos mais alargados a arquitectura não deixa, tal como os seres humanos, de mostrar rugas – mas nisso mantêm uma subtil afinidade com a Humanidade, de que resulta um laço mais íntimo: o envelhecimento das arquitecturas não é obstáculo, antes pelo contrário, ao seu carácter monumental²⁷⁷. Mas estes factores não bastam ainda para justificar a proeminência da monumentalidade da arquitectura relativamente a outras formas de arte – arquitecturas pequenas e privadas, às vezes construídas com materiais perecíveis (como o adobe ou a taipa) também são monumentos.

Notámos como outras formas de arte, e especialmente a música, detêm um elevado poder de insinuação de ideias e experiências. Contudo – recuperemos a diferença que atrás foi estabelecida entre música e arquitectura (veja-se página 161 e seguintes) – a música tende a dissolver a sua identidade no sujeito e essa sua perda de alteridade, de distinção,

²⁷⁶ Kevin Lynch – *A imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1982.

²⁷⁷ Alois Riegl – *El culto moderno de los monumentos*. (*Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Viena – Leipzig: Braumüller, 1903). Madrid, Visor, 1987; pp. 49-56. A visão poética de Marguerite Yourcenar confirma perspicazmente a análise de Riegl: Marguerite Yourcenar – «*Le temps, ce grand sculpteur*» in *Le temps, ce grand sculpteur*. Paris: Galimard, 1983; pp. 59-66).

leva a que ela seja compreendida como algo eminentemente presente, sem capacidade de referir outro tempo – na embriaguez da música não experimentamos propriamente um *transporte para*, quando muito um *transporte com*, mas mais uma *transformação*, evento que não implica variação das noções temporais. A arquitectura, pelo contrário exalta a qualidade da *alteridade* e, por meio dela, ela recria muito mais facilmente o ambiente que acolhe e protege o Eu, disponibilizando-o das solicitações da vida de modo a que ele se possa reencontrar consigo mesmo (veja-se o que se disse sobre a arquitectura como *morada*, página 179 e seguintes).

A realidade da arquitectura que a torna mais poderosa enquanto veículo da memória decorre então do seu *ser casa*: do acolhimento (de que fala Levinas) e da protecção (a que alude Heidegger), que separa o Eu do mundo e cria o ambiente em que o humano pode dar azo a ser plenamente humano (como se o tempo parasse, como sugere Broch); substituindo o Eu na sua apresentação ao mundo e assim preservando-o da alteração de si inerente às relações mundanas (Cooper-Marcus); deixando respirar e excitando, libertando e orientando todas as suas dimensões – das pessoais às sociais, das materiais às espirituais (a que se refere Eliade). A arquitectura oferece um abraço mais material, mais maternal, do que as outras formas de arte – por isso é mais eficiente. Ela cria como nenhuma outra coisa o ambiente no qual o Eu pode despir-se da armadura, para agir com desenvoltura, dando a conhecer-se a si e, assim, podendo ser mais livre. Em cada obra de arquitectura o aspecto do meu Eu que por essa obra de arquitectura é reconhecido e compreendido, é feito emergir e encontra-me, torna-se-me evidente e persuasivo, inscreve-se num destino com sentido; ali, assim, o Eu pode ser mais verdadeiramente Eu.

Por causa deste ser-casa a arquitectura pode, como nenhuma outra forma de arte, detonar a memória. Porque mesmo aquilo que é mais co-natural à arte, que é o proporcionar da experiência de Beleza (como sentido plasmado em forma), está obrigado a uma condição prévia: uma *janela* (veja-se a nota 232). Só deposto na conformidade, na tranquilidade, no ser-eu gostando de o ser, do estar-em-casa, o Eu se consegue lançar para a apreensão exterior do que quer que seja. (Objectar-se-á com a experiência da beleza na Natureza – por definição, antagónica ao espaço antrópico da habitação –, mas devemos notar que a grande maioria das experiências de beleza que fazemos na Natureza, ou são de uma natureza agricultada e portanto já afeiçoada ao homem ou acontecem com o homem deposto numa estrutura antrópica: um caminho no meio da floresta, um mirante na montanha, um barco seguro no mar-alto. Quantos de nós sentiriam a Savana africana ou a Selva amazónica como belas, se retirados de detrás do écran, onde assim as pressupomos, fossemos lançados, sozinhos e desequipados, para o meio delas?! Foi

exactamente a partir da experiência da arquitectura (enquanto morada) como condição para a experiência da beleza natural, que Ruskin discorreu o carácter monumental daquela – a beleza previamente saboreada de uma serena paisagem alpina apaga-se à conjectura de que aquela fosse uma paisagem do “novo continente”; e só as sombras cosmificadoras da muralha de Joux e do castelo de Granson conseguem reacender a anterior experiência de beleza natural²⁷⁸)

É por causa desta sua capacidade fortemente interpeladora da memória pessoal – que provém da comunicação de si como alteridade e do especial acolhimento que daí advém –, que a arquitectura referencia, muito mais facilmente que a música ou a pintura, outro tempo – sendo esta a significação que normalmente se conjectura quando se fala de carácter monumental. Há, de facto, por meio da arquitectura um acesso imediato e sem esforço às eras que testemunhou – mas essa penetração na história, que a natureza monumental da arquitectura também indica, decorre da compreensão daquela que é actuada pela atribuição qualificante, à era que a obra referencia, de algo tão denso e significativo como uma experiência *minha* – aquela experiência cuja memória a experiência do monumento do passado fez emergir. (Este entendimento da capacidade de colecção histórica da arquitectura é substancialmente semelhante àquela que foi apresentada para a obra de arte (veja-se página 104 e página 117). O assunto será desenvolvido mais à frente, página 281 e seguintes.)

1.3.4. *Nexo entre as três espécies da arquitectura.*

O problema dos objectivos do Processo de Leitura para o leitor comum – aspecto que agora nos ocupa - centra-se no *reconhecimento* da obra de arquitectura enquanto tal; – saber que tipo de correspondência esperar de um objecto para se poder afirmar que se trata de uma obra de arquitectura.

Ainda que em traços largos e sem qualquer pretensão de exaustividade pudemos apontar um núcleo de experiência, da obra de arquitectura pelo ser humano, que se organiza em três espécies de relação: *poética*, *habitacional* e *memorial*. Segundo estas três espécies a obra dá-se à experiência respectivamente como *obra de arte*, como *morada* e como *monumento*. Estas três espécies convergem na geração de um ambiente suscitado pela apresentação de uma entidade claramente distinta, de tipo pessoal, que se dá ao acolhimento do sujeito. A espécie

²⁷⁸ John Ruskin – *The Lamp of Memory*, § I; in *The Seven Lamps...* *op. cit.*, p.176-178.

poética diz do cariz pessoal desta relação. A espécie habitacional diz que a relação pessoal é um acolhimento, uma compreensão. A espécie memorial diz que esse acolhimento é de tal modo perfeito que todas as protecções são depostas e a mais profunda identidade do sujeito – o Eu, como memória – emerge para viver plenamente e nisso ser abraçada.

As três naturezas da arquitectura permanecem porém substancialmente indistintas: elas participam mutuamente das naturezas umas das outras e só por motivos analíticos – para que seja mais fácil discernir o *conteúdo* e a *forma* de *participação no Eu* da obra de arquitectura – se as classificou deste modo. O carácter poético especifica-se na qualidade de morada e veicula aquilo que é nomeado pela natureza mnemónica. O carácter habitacional pressupõe o acordo do habitáculo à essência do habitante, o que é executado mediante a construção poética; mas a plenitude do ser morada é permitir a absoluta liberdade do Eu, o seu respirar total, e portanto a consciência de si e o encontro consigo mesmo – de que fala o ser monumento. O carácter memorial determina explicitamente o conteúdo da arquitectura – a faculdade de suscitar o encontro do Eu consigo mesmo. Mas tal como a natureza poética, a natureza monumental não é específica da arquitectura. Apenas aqui, devido às funcionalidades habitacionais, a capacidade monumental é superlativa. Só no ser morada se descobre a individualidade da arquitectura, porquanto apenas ela é insubstituível nessa tarefa. Contudo este ser-morada só é identificativo da arquitectura se nele se incluírem as qualidades de ser-obra-de-arte e de ser-monumento. As naturezas poética e memorial são corolários necessários à natureza habitacional própria da arquitectura.

Acima falámos de *conteúdo* e a *forma* de *participação no Eu* da obra de arquitectura, mas devemos notar como a expressão ‘conteúdo e forma’ é imprecisa: na verdade (como se verá no ponto seguinte) a obra de arquitectura não é possuidora de conteúdo distinto da forma, no sentido em que, como atrás se afirmou, ela nada *diz*, simplesmente *está significativamente* (veja-se página 163). A arquitectura, enquanto *outro*, age mediante um *criar condições*. Criar condições para quê? Qual é esse conteúdo? Não é um conteúdo poético porquanto o seu ‘*ser arte*’ é simplesmente um meio para dizer – uma maneira-forma que percute as fibras íntimas do Eu. A sua natureza habitacional também nada diz, apenas especifica, de novo, o modo como é dito – um modo-forma que envolve e abriga o núcleo identitário do Eu. A natureza mnemónica, sim. Ela refere já propriamente a um conteúdo – a memória, as experiências que constituem o coração do Eu. Porém esse conteúdo é ainda inespecífico: efectivamente o que se traduz ao falar de um conteúdo mnemónico é a afirmação de que na instância possuidora desse conteúdo se criam as condições, mediante uma precisa forma, para que o Eu se

encontre consigo mesmo, e um ou mais aspectos do Eu possam ser existencialmente reconhecidos e reflectidos. A identidade da arquitectura reside portanto na sua *forma*, na sua forma de ser. Mas o que se pretende significar com ‘forma’, e a sua intervenção na Experiência e na Leitura, estão ainda por caracterizar. Além disso, embora tenhamos tratado a participação da obra de arquitectura no Eu na generalidade, ficou também por tratar o processo de individualização de uma obra de arquitectura relativamente a outra – e também esse é um aspecto importante a adquirir para o estabelecimento dos objectivos da Leitura. Estes dois aspectos configuram duas vertentes do mesmo problema – que a seguir será abordado.

1.4. A *forma do conteúdo* de participação da arquitectura no Eu

Para uma mais nítida compreensão dos objectivos da Leitura é ainda necessária uma ulterior pormenorização. Não se trata agora de continuar a mergulhar na natureza da arquitectura, mas de apresentar os aspectos segundo os quais se realiza a *individualização* de uma obra de arquitectura relativamente a outra. Sem esta determinação, concretizada nos Objectivos, o Processo de Leitura permitir-nos-ia aferir da presença de uma obra de arquitectura, mas não da sua individualidade e portanto também não da sua insubstituibilidade. E em vez de um valor peculiar para cada obra – em vez de uma correspondência existencial, única em cada obra –, estaríamos constrangidos a construir escalas fluidas de valores abstractos – levando a que provavelmente, nessa amálgama indistinta de obras, os termos inferiores da escala sucumbissem ao tempo ou pudessem ser indevidamente manipulados, devido à falta de caracterização.

Seria de prever que a individualização de uma obra de arquitectura relativamente a outra se efectivasse segundo diferentes aspectos de forma e de conteúdo. Convirá contudo notar que os limites entre os conceitos de *forma* e de *conteúdo* da obra de arte e da obra de arquitectura são particularmente difusos (por isso nos abstivemos, nas análises anteriores de usar estes conceitos como determinantes). Mas esta singular confusão, entre forma e conteúdo da obra de arte, servir-nos-á agora para caracterizar o modo de especificação de uma obra relativamente a outra.

Continuemos a recapitulação, em chave psicológica e em modo alegórico, do processo de comunicação de si da obra de arquitectura.

Os espíritos dançantes, que encarnam a alteridade da obra de arquitectura, oferecem, no ritmo e melodia com que se movem, uma

profunda *amizade* aos aspectos mais originais e identificativos do meu Eu. No seu abraço eles realizam o ambiente, o acolhimento que caracteriza a obra. Rompe-se assim, desde logo, a solidão em que o Eu incompreendido e afogado pelas preocupações externas e anti-páticas vivia. Gera-se companhia. Aquela experiência de liberdade – de se poder ser o que se é e de se ser acolhido naquilo que se é – como uma nudez simples, real mas amada, paradisíaca – contém a intensidade acrescida de ser realizada em companhia; aquela companhia que compreende as fibras íntimas dos *outros* que se sentem convocados por aquela dança; aquela companhia em que participam as partes originais e identificativas do meu Eu e os espíritos dançantes da obra, que representam as mesmas partes originais e identificativas de outros Eus – do autor e de todos os que ao longo da História se deleitaram diante dessa obra, deixando-se habitar por ela (e habitando-a). O modo específico do ser da arquitectura no âmbito das outras formas de arte – como *alteridade* – potencia grandemente o sentido de companhia, inerente a qualquer obra de arte: na arquitectura o *outro* defende, protege. Na obra de arquitectura experimenta-se intensamente a liberdade de se poder ser Eu sem constrangimentos na amizade daqueles que me compreendem, defendido por essa companhia – é a experiência de se estar *em casa*. (A obra de arquitectura pode supor assim um incremento da experiência de amizade, devido ao seu modo de operar como alteridade, mas isso ainda não constitui em si um factor de distinção, relativamente a outros tipos de arte ou a obras de arquitectura entre si.)

A experiência da obra de arte (e a da arquitectura por inerência) é então, já o tínhamos visto, substancialmente semelhante à experiência da *amizade*. Aquela participação no Eu que dá o ser à arquitectura (enquanto monumento e obra de arte) não é, no seu conteúdo, de natureza diferente da participação no Eu de uma relação de amizade. Notemos contudo que nem sempre me sinto em casa quando estou em casa, que em ambientes em que já me sentira em casa agora não sinto e que noutros onde nunca fora acolhido passei a ser. O que é que mudou? O meu estado de ânimo. Por muito magnânimo que seja o espírito da obra, ele só sabe dançar e cantar segundo uma melodia e um ritmo singulares, manifestando o seu acolhimento apenas quando o meu estado de ânimo está carente da compreensão e afinidade realizadas por essa melodia. Tal como nenhum dos nossos amigos possui do mundo uma compreensão completa, havendo uns a quem reconhecemos perspicácia quanto ao trabalho mas não quanto aos afectos e outros a quem reconhecemos perspicácia quanto aos afectos mas não quanto ao trabalho (aconselhando-nos melhor os primeiros, quando se trata de um problema laboral, e melhor os segundos, num problema familiar), assim cada específica obra de arte oferece uma correspondência específica – e

daí o instinto de, conforme o estado de ânimo, escolhermos um trecho musical em vez de outro com que antes tanto nos deleitávamos; um livro ou filme em vez de outro, que antes tão profundo reconhecíamos; de preferimos um passeio a um sítio e não a outro, que antes tão bem nos tinha acolhido.

Existe portanto um *conteúdo* específico na manifestação de *alteridade* da obra. Ou seja, a *participação no eu* não é qualquer, ela tem determinações individualizantes: uma *forma* singular.

Convirá talvez clarificar que quando aqui falamos de *forma* e advogamos o seu valor de conteúdo, não nos estamos principalmente a referir à estrita dimensão física da forma – à sua altura, largura, cor, textura, material, etc. (aquilo que talvez se possa chamar forma externa) – ; estamos sobretudo a referir-nos à dimensão semântica de forma, como *facies* do conteúdo (aquilo que talvez se possa chamar *forma interna*²⁷⁹). A *forma interna* é a forma particular do dizer da obra que não é ainda a forma arquitectónica propriamente dita. A obra possui portanto uma *forma externa*, apreensível pelos sentidos, mas também uma *forma interna*, que corresponde à configuração particular do seu conteúdo de participação no Eu. É então um dos objectivos da Leitura a aproximação a essa *forma do conteúdo*, tanto mais que é aí que se radica a individualidade irrepetível da obra e – no que daí directamente decorre relativamente à sua insubstituibilidade – é aí que se radica a sua ontologia individual.

Não é porque obra de arte manifesta empatia para comigo que ela tem valor insubstituível – outro e outras coisas o podem fazer. Nem é só porque a obra de arte manifesta compreensão por um determinado aspecto ou problema da minha vida que ela tem valor insubstituível – também outros e outras coisas o podem fazer. É por causa daquela concreta forma, segundo a qual manifesta uma específica compreensão por uma parte específica de mim; forma tão concreta que mais nada nem ninguém a pode ter, não podendo mais nada nem ninguém ter assim aquela maneira de compreensão por mim. É dessa forma concreta que decorre o extraordinário valor daquela precisa obra de arte porquanto se manifesta vitalmente necessária e simultaneamente insubstituível.

Identificar uma obra de arte do ponto de vista do conteúdo é relativamente simples (embora nem sempre seja fácil) – basta reconhecer uma correspondência. Se eu numa determinada arquitectura “me sinto em casa” (não apenas confortável), significa que essa arquitectura entrou

²⁷⁹ Os vocábulos “forma interna” e “forma externa” nascem por analogia com “estilo interno” e “estilo externo” – terminologia usada por Sedlmayr para destrinçar aspectos semelhantes aos que aqui queremos destrinçar (Hans Sedlmayr – *Arte e Verità*. Milano: Rusconi, 1984; pp. 48). Também Arnheim ao distinguir entre *form* e *shape* alude ao mesmo assunto (Rudolf Arnheim – *Hacia una psicología del Arte. Arte e Entropia*. Madrid: Alianza Forma, 1995; *passim*).

em relação comigo, se tornou participante na minha vida: ela é portanto obra de arte e/ou monumento. Mas dizer isto não basta – só assim identificada, a obra de arte não cumpre a sua finalidade, ela não cria novidade na consciência, na compreensão do Eu. A obra de arte comunica surpreendendo, mas a surpresa não advém principalmente do seu conteúdo – este está em certa medida determinado *a priori* pela necessidade de corresponder às exigências ônticas, fundamentais, do homem. Se o conteúdo da obra de arte fosse diferente daquele que se esperava não haveria satisfação – ou seja, não haveria “encaixe” entre conteúdo da obra de arte e o molde vazio da necessidade humana – porque esse conteúdo não seria sequer reconhecido. A novidade da obra de arte, de onde necessariamente descende a surpresa, não provém por isso do seu conteúdo, mas da forma desse conteúdo.

A Torre de Belém é evidentemente um monumento aos descobrimentos (não apenas aos Descobrimentos Portugueses) – é esse o seu conteúdo; o forte de S. Bruno de Caxias, um monumento à Restauração Portuguesa – aí está o seu valor-conteúdo-mensagem – mas dizer isto não basta para comunicar a sua significação existencial, para nos fazer comungar dessa significação. Aquilo que percebemos de nós olhando para o Forte de S. Bruno de Caxias é a identidade de ser português – na forma pequena e modesta, mas muito harmónica e de grande presença (ainda maior antes, quando estava afastado da costa) – identidade que justifica ser-se independente relativamente a uma poderosa nação como Espanha (que era então a quase invencível Espanha dos Filipes): por isso S. Bruno é o *monumento* à Restauração portuguesa²⁸⁰. A novidade resultante do contemplar o Forte de S. Bruno não está no seu conteúdo, mas na forma que veicula esse conteúdo e assim o torna significativo para mim.

Na obra de arte e de arquitectura a surpresa e o valor vêm pois mais da *forma* que do conteúdo, advém sobretudo da maneira de identificar o problema e de o representar. (A obra de arte não *cria* necessariamente cosmos, simplesmente o *descobre* e o *representa* de entre aquilo e através daquilo que antes – sem a ajuda da obra de arte – nos parecia caos). A forma interna exprime o valor simbólico²⁸¹ que a obra tem (ela é a representação da reunião em imagem significativa de uma ideia com uma realidade). A forma interna coincide com a imagem explicativa que normalmente comunica existencialmente o sentido da obra: o “totem

²⁸⁰ Fui ajudado neste entendimento do forte de S. Bruno de Caxias pela leitura que dele realizou a agora arquitecta Catarina Santos, quando foi minha aluna no ano lectivo 1999/2000.

²⁸¹ Usamos este termo em função da sua significação etimológica: *sím-bolo*, unidade de dois elementos distintos (veja-se nota 113).

sobre as águas”da Torre de Belém, a “forma pequena e modesta, mas muito harmónica e de grande presença” do forte de S. Bruno...

A forma interna decorre, em parte não desprezável, do tipo de arte a que pertence a obra em questão – se à música, à escultura, à arquitectura, à dança, ao cinema – pois a experiência da arte depende muito do veículo e do modo que a obra usa para se comunicar. Os modos de recepção de cada tipo de arte, dado hipoteticamente o mesmo conteúdo, não são os mesmos: por exemplo, a arquitectura pretende a habitação desse conteúdo (como se o conteúdo da obra de arte arquitectónica acolhesse materialmente o sujeito mediante a envolvimento física dada pela obra); a música tem um objectivo de recepção mais dinâmico e etéreo (prefere introduzir a um devir do conteúdo, a uma narrativa). Assim, ainda que o conteúdo de uma obra de arquitectura e de música pudesse ser o mesmo, nunca as suas participações existenciais na pessoa do leitor seriam a mesma, pois os âmbitos da expressão desse conteúdo suscitarão experiências diferentes e portanto compreensões diferentes: ainda que eu pudesse afirmar, após as ter vivenciado, que o conteúdo era igual, elas nunca ocupariam em mim (na minha memória) lugares coincidentes, porquanto o veículo de introdução à compreensão desse conteúdo seria diferente. Teria então desse conteúdo duas perspectivas – duas *facies* do mesmo conteúdo, como quando se ouve a mesma história contada por duas pessoas diferentes –: reconheceríamos que era o mesmo objecto, mas a realização subjectiva desse conteúdo não usaria indiferentemente a versão adquirida por uma ou outra forma de arte.

A apreensão da participação da obra no Eu não se limita à constatação de uma amizade ou de uma compreensão genéricas ou, ainda que particulares, destituídas de operatividade existencial. É preciso que essa compreensão e essa amizade manifestem a sua pertinência de solução ao problema que me aflige, a sua correspondência à minha existência e ao coração do meu ser. Para que isso ocorra, é necessário que a compreensão e a amizade aconteçam, não apenas segundo a modalidade própria da arquitectura, mas segundo a forma particular correspondente à minha carência – deve ser pois objectivo do Processo de Leitura conhecer também a forma interna do conteúdo da obra de arquitectura em estudo.

Evidentemente essa *forma interna* é veiculada por uma *forma externa* de que é forçoso conhecer as características físicas, de modo a salvaguardar a intersubjectivação realista da obra: o que nos remete para o segundo objectivo de Leitura.

2. Segundo objectivo

Poderíamos dizer que, enquanto o primeiro objectivo do Processo de Leitura se concentra nos aspectos mais espirituais da obra – na participação da obra no Eu – o segundo objectivo está voltado para os aspectos mais materiais da obra – nos meios que a obra usa para se tornar participante no Eu.

2.1. Convergência do primeiro com o segundo objectivo da Leitura

O segundo objectivo não é, como já dissemos, divergente do primeiro. O segundo objectivo completa o primeiro: porque tomar conhecimento da correspondência da obra ao Eu (da repercussão subjectiva do objecto) não basta – é preciso conhecer a sua fisionomia (a sua realidade objectiva). Para que na memória, na vontade e na razão aconteçam aquelas operacionalizações do sentido da obra que a tornam de facto participante da vida do Eu, não basta uma conceptualização abstracta, do sentido, em que a obra permaneceria indiferenciada do sujeito. A obra seria então totalmente possuída por ele e totalmente consumida nele; e da sua experiência nada mais restaria que vagas memórias, cinzas evanescentes que o vento do tempo rapidamente dissiparia. É necessário conceder a esse sentido esteios físicos, reais, que lhe permitam continuar a ser sentido, estável e duravelmente: aquela mínima indissolúvel independência que é condição para que exista uma relação com outrem: aquele resíduo irreduzível de objectividade – de alteridade –, que é responsável por nos interpelar com a sua diferença, apesar da mútua *compreensão* da obra e do leitor.

O valor existencial da obra de arte reside em grande parte no *ser obra* – entidade real, corpórea, física – nunca totalmente amalgamada à subjectividade do Eu: outra, Tu. Se a obra fosse totalmente assimilável ao sujeito da Leitura ela tornar-se-ia descartável, supérflua à consciência – o que não se verifica. De facto, as grandes obras de arte constantemente apelam à releitura e, de cada vez que a essa nos submetemos, não é só a reevocação da antiga experiência que acontece – há de novo uma surpresa, um sentimento de novidade, qualquer coisa ainda não revelada e que agora se desvela, e de novo causa admiração – e transformação, na compreensão da vida pelo sujeito - tal como no princípio.

Assim, se o primeiro objectivo determinava a necessidade de *subjectivação* da obra – da sua interiorização – o segundo objectivo declara a necessidade da sua *reificação* – da aquisição de consciência da obra de arquitectura enquanto *coisa exterior*. Não se trata aqui de coleccionar dados físicos do objecto porquanto estes são tão abstractos, tão pouco

tangíveis e operacionalizáveis pelo espírito, como um sentimento. Trata-se de conhecer aqueles aspectos físicos da coisa, que servem de veículo ao seu significado e portanto lhe concedem a existência necessária: como coisa exterior ao Eu mas significativa (participando do eu). Se não responder ao primeiro objectivo (descoberta de sentido existencial) implicava alhear a obra de arquitectura do sujeito – negando-lhe, por carência de *alma*, a existência –, não responder ao segundo objectivo (determinação dos veículos objectuais de sentido) implica assimilar completamente a obra a si – negando-lhe a existência, por carência de *corpo*. A obra de arquitectura (enquanto obra de arte e monumento) só é utilizável pela consciência humana se realizar estas duas exigências elucidadas nos dois objectivos do Processo de Leitura. (Aliás, se se aceitar que a obra de arte realiza a sua função como amizade, conceder-se-á que, na relação afectiva, é tão importante o conteúdo do conselho ou da compreensão demonstrada, quanto a sua forma: o olhar, a expressão, o abraço, o calor humano.)

Assim, é facto que o acto de ler a obra de arte requer naturalmente o conhecimento da forma – não apenas da mensagem ou conteúdo –, para que, por essa, se possa separar a obra do Eu – porque pelo conteúdo não se o conseguiria fazer. As digressões imediatamente anteriores revelaram-nos que a razão de ser, da obra de arte em geral e da obra de arquitectura em particular, se deposita na sua *forma* e que, mesmo a distinção entre forma e conteúdo, é, para a obra de arquitectura, ineficaz (veja-se página 205 e página 207). A apreensão das características da *forma* revela-se portanto essencial para a compreensão da obra, por qualquer leitor, embora devamos conceder que este é um cuidado mais intumescido entre os profissionais da arquitectura.

2.1.1. Fases crítica e formativa da Leitura

O olhar sobre a obra de arte tem uma primeira componente contemplativa, em certa medida passiva, em que o sujeito acolhe progressivamente a obra de arte. As vicissitudes dessa primeira fase contemplativa foram já amplamente descritas (veja-se página 93): o espanto, o encontro, a comoção... Mas depois de se realizar a assimilação da obra (nunca completa) o olhar não se detém; rapidamente passa a uma *fase crítica* e depois a uma *fase formativa*.

Qualquer sujeito, se deixar cumprir a interpelação que a obra de arquitectura lhe propõe, sentirá primeiro necessidade de um momento contemplativo, que depois se transformará em *crítico* (julgando o grau de realização da obra e das suas partes) e finalmente em momento *formativo* (procurando eliminar e substituir os defeitos que se reconheceram nessa

obra e completá-la²⁸². (No filme *Amadeus* este trajecto é visível. Mozart ouve a peça que para ele compôs Salieri (contempla-a). Depois interpreta-a criticando-a “Não, aqui não está bem” e depois corrige-a e completa-a: «Sim, assim vai melhor...”). Diante de uma obra mais ou menos impressionante e a que, exigindo a nossa atenção demorada, nós correspondemos atenciosamente (seja essa obra arquitectónica, musical, literária ou escultórica) e não sendo nós necessariamente especialistas em nenhuma dessas áreas, tão-somente amantes delas, é habitual, normalmente depois de uma frequência reiterada, dar-mo-nos conta que dizemos para nós próprios: “aqui falta qualquer coisa”, ou “aquilo ali está a mais” ou “que bem ficava se depois se tivesse feito daquela forma”. É assim que, naturalmente, o olhar sobre a obra de arte completa a sua fase contemplativa numa *fase crítica* e noutra *formativa*.

É verdade que a perfeição de uma obra tende a anular o momento crítico negativo (as partes supérfluas ou inapropriadas) e por consequência o momento formativo. E também é verdade que as profissões (ou vocações) que se exercem no âmbito da formatividade artística, ou que manipulam o mesmo tipo de “material” da forma da obra tendem, devido à destreza adquirida, a hiperbolizar a fase formativa do olhar sobre a obra. Contudo, no olhar próprio sobre a obra de arte, independentemente das características do sujeito, as três fases estão presentes – ainda que mais desenvolvidas umas que outras. Enquanto a fase contemplativa investe preponderantemente na aquisição de sentido, logo que este é adquirido, as fases crítica e formativa empreendem principalmente sobre a forma. É por esta razão que, de modo a que se complete o arco intelectual da Leitura da obra de arte, é necessário (também por razões subjectivas, de cumprimento da sequência de olhar sobre a obra) que se estabeleça, como segundo objectivo de Leitura, a apreensão das características físicas – da *forma* – da obra de arquitectura, que servem de veículo ao sentido e ao gesto.

Não existe portanto uma diferença estrutural entre o olhar comum e o olhar profissional, entre o olhar do leigo e o do especialista, para a obra de arquitectura (enquanto obra de arte e monumento). Não obstante, existe uma diferença de responsabilidade social. Para o crítico de arquitectura a forma das arquitecturas antigas é o lugar de comparação e por isso a fonte de critérios. Para o projectista *ex-novo* a forma das arquitecturas antigas - enquanto veículo de um conteúdo existencial – é lugar de aprendizagem. Mas para o arquitecto-restaurador a forma material, externa, tangível – enquanto único veículo do valor existencial da obra arquitectónica, enquanto dimensão reificativa da obra de arte como alteridade relativamente ao sujeito –, para o restaurador, dizíamos,

²⁸² Luigi Pareyson – *Estetica: Teoria della formatività*. (Primeira edição: 1955) Milano: Bompiani, 2002 – *passim*, mas especialmente pp. 59-76.

a forma da arquitectura é o *munus* do seu trabalho, o coração da actividade sociocultural pela qual responde perante os outros (e o que concede possibilidade de verdade aos outros dois modos da profissão arquitectónica). Assim, se para o leigo a displicência nas fases crítica e formativa é desculpável (inclusivamente devido à falta de vocação) para o arquitecto e sobretudo para o arquitecto-restaurador, o conhecimento atento, rigoroso, detalhado da forma (externa) da arquitectura é da máxima importância. Por isso, por razões de maior evidência, conglomeramos anteriormente o segundo objectivo em torno das intenções e desejos do arquitecto-restaurador.

A plena compreensão do segundo objectivo requeria então que desenvolvêssemos as ideias fundamentais de uma teoria do Restauro: quais são os seus objectivos finais, quais são os seus objectivos imediatos; quais os instrumentos e materiais de que se serve. Só assim poderíamos determinar com precisão o que procurar no objecto para servir à prática do restauro, sendo isso aquilo que informaria os detalhes do segundo objectivo da Leitura. Não iremos aqui realizar essa tarefa – nas suas linhas determinantes esse assunto foi já por nós tratado na nossa dissertação de mestrado e para ela remetemos²⁸³. Valerá contudo a pena, para que melhor se perceba o segundo objectivo, apresentar, não as linhas fundamentais desta disciplina, mas aquelas que são operativas ao *Segundo Objectivo* do Processo de Leitura.

2.2. Reprodução da experiência monumental pela *forma* restaurada

Dissemos que a preocupação central do primeiro objectivo do Processo de Leitura era a participação da obra no Eu. Dissemos que o segundo objectivo se concentraria nos meios que a obra usa para se tornar participante no Eu. Perguntemo-nos então sobre a identidade desses meios.

Poder-se-ão traduzir os meios que a obra usa para se tornar participante no Eu pelo termo *forma*: é pela forma, apenas pela forma que a obra se comunica²⁸⁴. O segundo objectivo é então constituído pela intenção de determinar os aspectos da forma responsáveis pela transmissão, pelo fazer acontecer dessa participação no Eu.

Devemos notar que só se poderá dar por cumprido o segundo objectivo quando, mediante *outra forma*, formos capazes de *reproduzir*

²⁸³ Pedro Marques de Abreu – *Palácios da Memória – Tese de Mestrado*. Lisboa, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 1996 (Documento policopiado); *passim*, mas especialmente pp. 470-480.

²⁸⁴ Luigi Pareyson – *Estetica: Teoria della formatività*. Milano: Bompiani, 2002, pp. 15-27.

aquela precisa experiência de participação no Eu que ocorre na presença daquele preciso monumento. Ora esta é a finalidade de qualquer operação de restauro ou conservação.

A origem e finalidade sociocultural do restauro pode, em nosso entender, ser sumariada por algumas das asserções da Lâmpada da Memória de Ruskin (algumas já apresentadas na página 201). A razão de ser do Restauro decorre do valor monumental superlativo da arquitectura (veja-se página 192 e seguintes) – e se a memória é essencial à vida humana, e se a arquitectura é essencial à veiculação da memória, não podemos senão procurar conservar a arquitectura com o máximo zelo, sendo esse o fim do Restauro:

*«And if indeed there be any profit in our knowledge of the past, or any joy in the thought of being remembered hereafter, which can give strength to present exertion, or patience to present endurance, there are but two duties respecting national architecture whose importance is impossible to overrate: the first, to render architecture of the day, historical; and, the second, to preserve, as the most precious of inheritances, that of past ages.»*²⁸⁵

A finalidade de uma operação de restauro parte da consciência do valor do objecto sobre o qual esta se executa. Da consciência desse valor brota naturalmente o desejo de salvaguarda, de protecção; a intenção de conservar. Por isso bem se diz quando se diz que a primeira característica do Restauro é a sua finalidade conservativa. Mas interroguemo-nos – “conservar o quê?” “A ele, monumento!” – “Mas o que é esse *ser monumento...*?” Esta pergunta reenvia-nos para a consciência, frequentemente alienada na prática do restauro, que a arquitectura, enquanto obra de arte e monumento, não é um conjunto inerte de materiais, mas a relação que uma determinada realidade física estabelece com um sujeito humano²⁸⁶. A arquitectura, e o monumento enquanto tal, valem pela específica experiência que provocam – pela sua participação no Eu, assim a definimos. O que se quer conservar então, antes de mais,

²⁸⁵ John Ruskin – *The Lamp of Memory*, § II in *The Seven Lamps of Architecture*. op. cit., p. 178.

²⁸⁶ Veja-se a este respeito Cesare Brandi – *Teoria del restauro*, Capítulos I – «*subito allora che lo speciale prodotto dell'attività umana a cui si dà il nome di opera d'arte, lo è per il fatto di un singolare riconoscimento che avviene nella coscienza: riconoscimento doppiamente singolare, sia per il fatto di dovere essere compiuto ogni volta da un singolo individuo, sia perché non altrimenti si può motivare che per il riconoscimento che il singolo individuo ne fa. Il prodotto umano a cui va questo riconoscimento si trova là, davanti ai nostri occhi, ma può essere classificato genericamente fra i prodotti dell'attività umana, finché il riconoscimento che la coscienza ne fa come opera d'arte, non lo eccettua in modo definitivo dalla comunanza degli altri prodotti. È questa, sicuramente, la caratteristica peculiare dell'opera d'arte in quanto non si interroga nella sua essenza e nel processo creativo che l'ha prodotta, ma in quanto entra a far parte del mondo, del particolare essere nel mondo di ciascun individuo. Una tale peculiarità, non dipende dalle premesse filosofiche da cui si parte, ma, quali che esse siano, deve essere subito enucleata solo che si accetti l'arte come un prodotto della spiritualità umana.*»

é essa experiência; a realidade física que a provoca quer-se conservar porque a provoca, e porque essa realidade é o único suporte físico conhecido capaz de a provocar; mas não se quer conservar a realidade física pelo seu valor em si – a conservação da realidade física está indexada a uma intenção mais elevada. Não obstante, sabemos que a experiência de um certo monumento só é transmitida por aquela compleição física e portanto o modo mais seguro de conservar essa experiência é conservar – no seu todo e em cada uma das suas partes – essa compleição. Esta primeira consideração não deixa contudo de relativizar a importância da conservação da matéria do monumento.

Devemos ainda apresentar uma segunda consideração. É que a operação do restauro executa-se, necessariamente e estritamente, sobre a *matéria* do monumento – aspecto a sublinhar, necessário à compreensão da prática do restauro e da contextura do segundo objectivo²⁸⁷. O valor do monumento é veiculado pela sua *forma*, que é constituída por *matéria*. E, qualquer acção decorrente dos valores enunciados por Ruskin – quer lhe chamemos Restauro ou Conservação ou qualquer outra coisa – ao realizar-se, inapelavelmente, sobre a matéria do monumento, altera-o. Essa alteração é inevitável. Mesmo a abstenção, consciente e voluntária, de tocar no monumento seja de que maneira for, não impede a acção dos agentes atmosféricos, e redundará ainda assim numa alteração. Mesmo a invenção de um qualquer dispositivo que completamente isolasse o monumento de qualquer fonte de alteração (o que por si só é já uma utopia) não deixaria de intervir, na luz e no ambiente do monumento, alterando portanto matéria que é dele, enquanto interfere na sua percepção²⁸⁸. Então a única atitude razoável não é procurar evitar a alteração do monumento – o que é impossível –, nem velar para que a alteração seja mínima – o que no tempo poderia resultar numa quantidade substancial de molestas alterações –, mas diligenciar para que a inevitável alteração, introduzida pela operação de restauro, não seja contraproducente, não adultere o significado do monumento, se inscreva no leito de sentido da obra, não o transvaze, não se divirta dele. Se não se tem presente, *a priori* da intervenção, este significado, a forma poderá

²⁸⁷ Veja-se a este respeito Cesare Brandi – *Teoria del restauro*, Capítulos I – «*Primo assioma: Si restaura solo la materia dell'opera d'arte*» – e capítulo II.

²⁸⁸ Veja-se a este respeito Cesare Brandi – *Teoria del restauro*, Capítulos II: «*Un'altra concezione erronea della materia nell'opera d'arte, limita questa alla consistenza materiale di cui risulta l'opera stessa. È concezione che sembra difficile smontare, ma che, a dissolverla, basta contrapporre alla nozione che la materia permette l'estrinsecazione dell'immagine, e che l'immagine non limita la sua spazialità all'involucro della materia trasformata in immagine: potranno essere assunti come mezzi fisici di trasmissione dell'immagine anche altri elementi intermedi tra l'opera e il riguardante. In primissimo luogo si pongono allora la qualità dell'atmosfera e della luce. Anche una certa limpida atmosfera e una certa sfolgorante luce possono essere state assunte come il luogo stesso dell'assunzione dell'immagine, a non minor titolo dal marmo e del bronzo o di altra materia.*»

ser alterada de maneira obstrusiva ao significado que veicula – porque alterada a forma será sempre.

Dirão que isso nos lança na esfera do subjectivo. É verdade! – responderemos – mas, por um lado, não existe outra alternativa, por outro, relembramos que já estávamos na esfera do subjectivo: é essa também a esfera de existência da arquitectura, como obra de arte e monumento. A interpretação da obra executada sobre a sua própria fisicalidade, é gesto contingente mas inevitável. É aliás para que ‘subjectivo’ não signifique ‘arbitrário’ ou destituído de rigor – porque o não significa necessariamente – que nos parece deveroso – como sustentáculo de uma interpretação centripetamente objectiva – equiparmo-nos com o Processo de Leitura da arquitectura.

A finalidade de uma operação de restauro é eminentemente conservativa. Mas o que se visa ultimamente não é a conservação da matéria – se assim fosse poder-se-ia desmontar o monumento, pois a matéria continuaria a ser a mesma. O que se procura é a conservação da forma, porque é por aí que o monumento comunica. E, mesmo assim, não de toda a forma – aqueles aspectos da forma que produzem ruído, dificultando ou inibindo a experiência daquela arquitectura enquanto obra de arte e monumento (se isso poder ser aferido com total segurança) poderão ser subtraídos com vantagem. Assim, à finalidade conservativa do restauro, podem-se acrescentar outras duas características: a sua operação crítica e a sua intenção revelativa (veja-se também o que se disse a este respeito na *Primeira Parte*). É pela operação crítica que se realiza o discernimento dos aspectos da forma que são essenciais à veiculação da experiência que é própria ao monumento. E a intenção revelativa sublinha que a finalidade conservativa só se cumpre efectivamente quando se consegue dar à experiência da sociedade o conteúdo existencial pelo qual uma determinada obra foi considerada monumento – aproximando muito este processo, enquanto revelação da espessura ontológica da obra, de um processo artístico²⁸⁹. (As operações de restauro ou conservação não podem por isso ser reduzidas ao grosseiro e chão dogmatismo do cumprimento de uma regulamentação anteposta – porque o cumprimento da forma dessa regulamentação pode resultar na desobediência ao espírito dela.)

Percebe-se agora porque dissemos acima que o restauro era a capacidade de reproduzir a experiência com *outra forma* – porque, sendo a alteração da forma inevitável, a forma é sempre *outra*. E percebe-se agora porque é que o conhecimento que o *Segundo Objectivo* do Processo de

²⁸⁹ São vários os autores que consentem esta afinidade entre arte e restauro: veja-se por exemplo Jokilehto (Juka Jokilehto – *History of Architectural Conservation*. Oxford et. alt.: Butterworth & Heinemann, 1999. Capítulo 10.3. (p. 315)

Leitura procura é um conhecimento da *forma* da obra em análise tal que permita, mediante outra forma estruturada em função desse conhecimento, *reproduzir* a experiência que a anterior forma da obra veiculava: é objectivo do restauro garantir que – não podendo a forma ser a mesma – pelo menos o seja a experiência.

Este conhecimento da forma da obra de molde a dar reprodução da experiência é – temos disso consciência – um absoluto inatingível. Mas não devemos perder de vista que a insuficiência em atingir esse objectivo redonda em progressivas perdas do significado próprio da obra. Assim sendo, embora humildemente conscientes da sua inatingibilidade, não devemos, não podemos, deixar de tender a um conhecimento da forma de que se percebam detalhadamente os processos segundo os quais ela comunica a sua mensagem, um conhecimento detalhado que estabelece nexos precisos entre as características objectivas da forma da obra e as suas repercussões sensíveis, sentimentais, experienciais, no sujeito humano. Desse modo pelo menos alguns aspectos da mensagem da obra (os mais substanciais, esperamos), poderão ser salvaguardados.

III. PRODUTOS

Durante o Processo de Leitura de uma obra de arquitectura adquirimos consciência de que os objectivos dessa Leitura foram atingidos, quando e/ou se obtivermos determinados produtos. A enunciação dos produtos concretiza os objectivos: o conhecimento das características destes é necessária para o início da execução da Leitura, porquanto nos aponta a direcção a trilhar, mas nada nos diz acerca do seu *terminus*. Os *produtos*, pelo contrário, fornecem de algum modo as especificações das respostas que realizam a Leitura, favorecendo o seu reconhecimento: eles equipam a investigação com os critérios segundo os quais se apura a suficiência dos resultados obtidos – se o material recolhido já é o bastante, ou se é a análise ou a síntese que estão incompletas.

O produto que manifesta que cumprimos o primeiro objectivo é o *sentido*. Não podemos dizer que uma determinada arquitectura, enquanto obra de arte e monumento, se tornou participante no meu Eu – na parte mais original, fundamental e identificativa do meu Eu – se lhe não conseguir vislumbrar o *sentido*, se lhe não conseguir traduzir e fixar a mensagem existencial.

O produto que manifesta que cumprimos o segundo objectivo é a reproductibilidade da experiência. E não podemos dizer que compreendemos a forma de uma determinada obra de arquitectura, que a identificámos nos seus caracteres distintivos, se não formos capazes de reproduzir a experiência que só ela nos permite, mediante instrumentos do mesmo tipo, – ou seja, instrumentos arquitectónicos – mas não necessariamente com a mesma aparência.

1. Produtos do primeiro objectivo – o *sentido* e o *gesto*

Vimos que o primeiro objectivo da Leitura é determinar a forma e o conteúdo da participação da obra de arquitectura no Eu. Qual o *produto* que cumpre este objectivo? O *sentido*.

1.1. Especificação do produto da participação da obra no Eu

1.1.1. A noção de *Sentido*

Verdadeiramente, *uma coisa* – uma obra – nunca é assimilável à pessoa. Nas circunstâncias em que isso parece acontecer efectivamente – como na assimilação dos alimentos – não acontece de facto, porque a coisa assimilada perde o seu ser, deixa de ser o que é para se tornar outra coisa (a maçã deixa de o ser para se tornar material constituinte do corpo humano: vitamina).

Só sob a forma de *sentido*, uma coisa se torna passível de incorporação no Eu, mantendo a sua identidade – porque o sentido é também a *alma* da coisa (tanto quanto o sujeito disso se pode dar conta). Só segundo a dimensão do *sentido*, por isso, *a coisa* é passível de participação na vida consciente do Eu. Poder-se-ia aliás dizer que o *sentido* é aquilo, da coisa, que *é-para* o sujeito.

Normalmente dizemos de um conceito ou de uma ideia que “faz sentido” de um modo que é sinónimo de dizer “é verdade”. Quando assim dizemos, a experiência que está subjacente é a de que essa ideia ou conceito é adequado ao sujeito²⁹⁰, é passível de ser feita própria, de ser integrada no homem. A expressão é correntemente aplicada a ideias ou acontecimentos – algo que por si exista já, pelo menos parcialmente, numa esfera subjectiva –, mas também pode ser aplicada a realidades objectivas (embora com isso se submetam essas realidades imediatamente a alguma subjectivação, a uma espécie de pré digestão para a sua assimilação como *sentido*): é assim que se pode dizer de uma casa, de uma ponte, ou de uma árvore que faz, ou não, sentido. Note-se por outro lado que a expressão “é verdade” é habitualmente sinónima de “é real”. Assim, se “fazer sentido” sublinha a adequação de algo ao sujeito, esta noção não prescinde da adequação ao objecto. E para qualquer objecto – ideal ou material – a substância da expressão não se altera: quando de uma coisa ou de uma obra se diz “faz sentido” o que se quer traduzir é que se verifica que a obra ou a coisa é adequada ao sujeito. O *sentido* é portanto um laço de correspondência da realidade (ou de um aspecto da realidade) ao Eu (ou a um aspecto do Eu). O reconhecimento do *sentido* de uma realidade é então o reconhecimento de um arco entre essa realidade e o sujeito, um arco de *pertinência*: “tem sentido” é assim sinónimo de “é para mim” – não se perdendo de vista que é diferente-de-mim.

Mas – perguntar-se-á – ‘para mim’ como, em quê? A expressão ‘faz sentido’ ou ‘tem sentido’, em si, não especifica a matéria da

²⁹⁰ É esta a noção clássica de Verdade: *adequatio rei et intellectus* (S. Tomás – *Summa Theologiae* I, Q. 21, 2).

correspondência, mas tratando-se de arquitectura, como obra de arte e monumento, o conteúdo do ‘para mim’ fica determinado.

O SENTIDO DA OBRA DE ARTE E DO MONUMENTO

Quando se fala do *sentido* da arquitectura estamos a tratar de um conteúdo de pertinência ao Eu que procede daquilo que dela é próprio. Não é portanto uma pertinência *técnica*, é uma pertinência *poética* (veja-se página 156); não é uma pertinência ao *fazer* do Homem (apenas), é ao *ser* do Homem. O *sentido* da arquitectura é um *sentido existencial*, que se prende com a vida, na unitotalidade dos seus factores – e, nomeadamente, com o vértice e vórtice dessa totalidade de factores, que é o factor do *fim*: do significado da vida, do destino... O *sentido* tem, aqui, uma pretensão de eficácia geral, de que serve à vida inteira (não é algo puramente sentimental, nem puramente racional): verifica-se numa utilidade *à* vida – e dizer ‘à’ vida e não ‘na’ vida, dá ao *sentido* um carácter totalizante. A descoberta do *sentido* de uma obra de arte ou de um monumento *faz-me ser mais Eu*: a descoberta de sentido na obra revelou a sua pertinência à minha pessoa, tornou a obra passível de assimilação por mim, ficando eu com isso mais completo, mais perfeito.

1.1.2. O Sentido como condição para a Participação da obra no Eu

Sendo o destino da arquitectura, enquanto obra de arte e monumento, o de me ser amiga (vejam-se páginas 102 e 160 a 207), esse conteúdo de amizade – como pertinência da obra a mim – é o *sentido* de uma obra de arquitectura. Ora enquanto não identificar essa amizade, não poderei recorrer à obra de arquitectura, não saberei procurá-la, naquilo que ela é, naquilo que ela está destinada a ser para mim. Posso sempre voltar a ela enquanto coisa – percorrer-lhe, revisita-la, - eventualmente motivado por algum nebuloso interesse mas, ainda que sinta que aquela arquitectura tem alguma influência em mim, se não for capaz de identificar apropriadamente essa influência – desvelando-lhe o *sentido* – não saberei reutiliza-la. É por isso que de tantas visitas à arquitectura – às quais não demos o tempo suficiente para apreender o *sentido* – não permanece senão um vago sentimento de nostalgia, uma impressão de insuficiência, de incompletude e de tempo desperdiçado. Porque – a essas tantas obras mal digeridas, à percepção que delas tive – eu não soube dar aquela forma que lhes permitiria de novo participarem na minha vida e no meu pensamento (corresponderem às solicitações da minha memória determinadas pela consciência), elas alhearam-se da minha consciência num sentimento difuso de tarefa inacabada. Assim, de

algum modo presentes mas indisponíveis, eu não posso re-executar a acção dessas obras em mim, mesmo que dela sinta necessidade, porque não a sei especificada naquele objecto.

Se não se percebe o *sentido* de uma arquitectura, ela permanecer-nos-á estranha, ainda que em muito altere o nosso comportamento, porque dela – isto é, da sua acção em nós – não temos, de facto, consciência de pertinência. É verdade que o *sentido* de uma arquitectura se pode ir compondo imperceptivelmente no nosso ser, pela sucessão de impressões, pela progressiva familiaridade, até à erupção consciente da sua participação no Eu – e, deste modo, as anteriores frequentações do objecto não foram inúteis –; e é verdade que ainda antes dessa erupção consciente da participação da obra no Eu, ela já tinha iniciado a sua participação em mim: ela já se havia gravado no meu ser, suscitando sentimentos, movimentos, pensamentos, chamando-me a atenção para aspectos de si antes iludidos e modificando a minha forma de ver o mundo e de me ver a mim; mas até que os elementos dessa nebulosa de proto-conhecimento se disponham segundo uma *constelação de sentido*, e que se perceba como essa constelação emerge da obra – até que se perceba o nexo da obra comigo e o nexo desse nexo com a obra – eu, à obra, não a posso usufruir plenamente, frequentando-a quando sinto necessidade daquilo que ela especificamente tem para me dar.

A configuração do *sentido* como único conteúdo assimilável da realidade da obra estabelece a apreensão deste como condição para a fruição apropriada daquela. Num modo de relação com a obra fora da custódia do *sentido* recai-se inevitavelmente numa relação exclusivamente utilitária ou sentimental – que de qualquer dos modos não a olha em si mesma.

O acesso ao *sentido* não é contudo tarefa fácil. O *sentido* constata-se numa correspondência da realidade ao sujeito. Para que nos apropriemos do *sentido* de uma obra é preciso que o conceito ou a imagem que o corporaliza seja adequado simultaneamente às estruturas do sujeito e às estruturas da obra de arquitectura. Assim, de modo a que nunca se rompa essa necessária ligação entre realidade da obra e humanidade do leitor, não podemos senão partir do modo como quase inadvertidamente a obra começa por se comunicar ao Eu: no *gesto*²⁹¹.

²⁹¹ Somos devedores do termo *gesto* ao arquitecto Fernando Pinto, que no encontro *A matéria do património*, ocorrido na Sociedade de Geografia, em 22 de Novembro de 2002, aplicou este termo a um contexto patrimonial (pela primeira vez, tanto quanto sabemos): referindo que objectos de protecção patrimonial deveriam ser também os comportamentos e os movimentos dos indivíduos, usou, para referir essa componente patrimonial, o vocábulo *gesto*, que nos parece particularmente adequado para título do conceito por nós usado e aqui apresentado. O significado dado por nós ao termo *gesto* não é contudo absolutamente coincidente com aquele dado pelo

1.2. O Gesto

A anterior analogia com a dança (veja-se página 161 e seguintes) não era tão descabida quanto inicialmente poderia parecer, porque – tal como certas melodias induzem certos tipos de movimento e de sentimento – é pela sugestão de certos *gestos*, de certas “e-moções”, que uma arquitectura começa por entrar em relação connosco, por nos manifestar o seu ser-para-mim.

1.2.1. O Tom e o Ritmo

A forma da arquitectura veicula um *ritmo* e um *tom* que constituem aquilo que primeiramente a obra comunica de si a quem a experimenta. A recepção desse *ritmo* e desse *tom* começa por se manifestar nos *movimentos internos e externos* de quem percorre essa arquitectura.

O *tom* é a nota afectiva geral de um ambiente – é a “cor” desse ambiente –, que afecta de maneira estável e significativa a percepção dele. O *tom* é o primeiro aspecto do sentimento que a arquitectura nos transmite. Assim se fala do *tom* ‘quente’ do interior da Basílica da Estrela, e ‘frio’ do seu Convento; do ‘magnetismo’ do seu zimbório; da ‘serenidade’ dos seus claustros. Quando na sala de armas do Palácio Fronteira se tocou, no piano presente, uma sucessão de acordes de tonalidades menores (que têm por resultante uma sonoridade triste e melancólica), foi unânime a sensação da sua inadequação ao ambiente. Quando depois se tocou uma sucessão de acordes de tonalidades maiores (que remetem para atmosferas alegres e festivas), foi unânime a sensação de correspondência do sentimento exalado por esse *tom* com aquele que aquela sala nos dava a respirar. Esse tom jovial – que o 1º andamento “*allegro con spirito*” da sonata K.V. 309 (284b) de W. A. Mozart bem ilustrava – era, portanto, de alguma maneira, característico daquela arquitectura. Por aqui se constatava a justiça do epíteto de paradigma de palácio de recreio atribuído ao Palácio Fronteira – era aquele tom jovial, dado por aquelas alegres cores musicais, que era o mais próprio à sala que constitui o seu coração²⁹².

arquitecto Fernando Pinto – ele aplicou-o ao património *imaterial*, interrogando-se acerca de como se poderiam conservar “os gestos” relativos ao artesanato e à gastronomia; o nosso conceito de *gesto* é sinónimo do resultado da influência que o património *material* exerce sobre o sujeito. (Fernando Pinto – «Ler o Património» in Manuel João Ramos (coordenação) – *A Matéria do Património, memórias e identidades*. Lisboa: Edições Colibri – DepANT-ISCTE, 2003. Pp. 17-21 e, especialmente, p. 64).

²⁹² Foram os meus antigos alunos Anabela Fonseca, Tânia Andrade e Jacques Stienet – durante a realização de um trabalho para a disciplina que eu leccionava – que fizeram a descoberta da adequação de determinados trechos musicais ao tom do

Na experiência de um ambiente, o *tom* determina como que a velocidade dos movimentos: o *ritmo*, as suas acelerações.

O *ritmo* está relacionado com o tempo. O *ritmo* decorre da intensidade e frequência nos estímulos e manifesta-se no tipo de *movimento pedonal* ou *visual* que imprime ao leitor. O *tom* de atracção da cúpula e zimbório da Estrela suscita um movimento centrípeto e constante. Mas os obstáculos físicos a esse movimento (que bloqueiam o acesso directo à cúpula), não reduzindo a atracção, induzem um movimento circular que, composto com o vector centrípeto, produz uma trajectória em vórtice (ou espiral). O *tom* frio, branco e plano da fachada – que só é vista do adro fronteiro mas aí quase tapa a cúpula e o zimbório – apresenta-se como uma barreira, que por pouco não anula aquela atracção, desacelerando o movimento vorticoso até uma lentidão piedosa, até um vagar contemplativo. No interior o *tom* da Basílica da Estrela muda radicalmente. O ambiente lumínico é tépido e confortável, subtilmente inebriante mas sem qualquer euforia. Sobrevém de novo a força centrípeta de atracção, protagonizada pela luz da cúpula – mas essa tendência é contrastada pela nave estreita, muito marcada verticalmente (pelo claro-escuro dos altares laterais e das pilastras), plasmando-se nela como que uma série de véus, que seria necessário romper para progredir. O movimento de progressão resultante da força de atracção da cúpula limita a sua operatividade apenas ao olhar (veja-se *Secção Prática, II Parte – O Convento e Basílica da Estrela*).

A afecção, causada em nós pela obra, a que chamamos *tom*, distingue-se daquela a que chamamos *ritmo* por ter uma qualidade estável no tempo – como a cor dominante de um quadro, aferida com olhos semi-cerrados. Se a obra é um espaço único, esse espaço tem uma atmosfera de fundo, com um carácter específico. Se tem vários espaços diferenciados cada um deles possui uma qualidade ambiental global – um *tom*.

O *ritmo* existe no interior de um ambiente – nos matizes e contrastes de e com a cor de fundo (por exemplo, as pilastras brancas e as molduras dos arcos do interior da nave da Basílica da Estrela, em contraste com o tom cárneo dos paramentos, são elementos de ritmo dentro de um

ambiente da Sala de Armas do Palácio Fronteira. A hoje arquitecta Anabela Fonseca seguia estudos avançados de música, o que permitiu a realização desta experiência (as especificações musicais do exemplo acima dado são-lhe devidos). Este grupo de alunos deram isso a experimentar aos colegas de ano, que confirmaram o seu juízo. Em anos subsequentes tenho pedido a este grupo de alunos que guiem visitas ao Palácio Fronteira – a turmas de colegas mais jovens e mesmo a grupos de indivíduos sem qualquer relação particular com a arquitectura – submetendo essas pessoas ao mesmo teste da correspondência entre o *tom* de uma melodia e o *tom* da sala: a constatação do nexo tem sido unânime.

ambiente unitário) –; mas tem a sua função mais notória na separação dos vários ambientes, orquestrando o percurso do sujeito (como por exemplo na sucessão de salas de amplitudes e tons diferentes que nos conduzem até à Sala dos Embaixadores do Palácio de Queluz).

1.2.2. *A Melodia*

A maneira como o *tom* (ou *tons*) e o *ritmo* (ou *ritmos*) se ordenam (ou seja, a maneira como os estímulos se distribuem no espaço e, mediante a sequência perceptiva, no tempo), induzindo variações do comportamento e do sentimento do leitor, constitui a “melodia”²⁹³: o “tema” musical daquela arquitectura. Essa “melodia” é já possuidora de um *sentido*.

A “melodia”, enquanto sequência ordenada de estímulos (de diferentes tonalidades), conduz os sentimentos do leitor. Pela “melodia” a obra já não se limita a impressioná-lo directamente, como fazia com o *tom* (que dava a coloração afectiva de cada compartimento) ou com o *ritmo* (que regia o andamento e as flutuações dessa coloração). A sua repercussão é mais propriamente pessoal. Induzindo primeiro um determinado estado de ânimo, modelando-o e conduzindo-o depois – como numa valsa –, comunica um trajecto de vida, os matizes de estado de alma até uma decisão, um percurso de compreensão existencial do sujeito, da cultura, da humanidade. Na Torre de Belém, os caracteres dos ambientes e a ornamentação reconstituem a viagem e a saudade dos descobridores. As paragens estrangeiras, dadas exclusivamente pelos elementos decorativos, exóticos e fantásticos (as cúpulas gomadas, o rinoceronte, as quimeras...), embora espectaculares, não são habitáveis. O contexto da viagem é suscitado pelo ambiente do Baluarte – qual navio, de convés arejado e porão cavernoso, onde se ouve o bater das vagas e se cheira a maresia – e por alguns elementos decorativos de referência explícita ao mundo náutico de então – as cordas, os escudos, a Cruz de Cristo, a Esfera Armilar... E a sugestão da atmosfera da Pátria é dada pela imagem de uma igreja – pela silhueta exterior de uma igreja românica do norte, deposta sobre uma clareira, com a sua torre à frente e a sua nave atrás: quando o monumento de Belém é visto de terra, segundo o eixo que o une à ermida de S. Jerónimo; e pela atmosfera interior de uma capela manuelina: no ambiente em penumbra, com

²⁹³ O termo “melodia” não é usualmente utilizado no contexto do discurso arquitectónico, e tendo para nós um carácter analógico, usá-lo-emos sempre entre aspas, querendo com isso significar que não prescindimos da sua proveniência de um contexto musical.

janelas altas e tectos de abóbadas nervuradas, da sala mais alta da Torre de Belém. (Veja-se *Secção Prática, I Parte – A Torre de Belém*).

1.2.3. O Gesto

A ideia de “melodia” ajuda-nos a explicar o que entendemos por *gesto*.

Chamamos *gesto* ao trajecto ou devir do leitor – simultaneamente movimento e sentimento – a que a arquitectura induz, mediante a orquestração de *tom* e *ritmo* plasmados em “melodia”. O *gesto* é o encadeamento ordenado dos *movimentos* – do andar e do olhar – e dos *sentimentos* – que resultam da afecção que nos é comunicada pelo carácter quási-pessoal que, misteriosamente, anima um espaço (carácter leve ou pesado, sombrio ou luminoso, alegre ou triste, ...) – com que a obra, mediante a sua forma, se imprime no sujeito que a experimenta.

Convirá salientar que aquelas “impressões” da obra, além de determinadas por ela – sendo *a causa* do complexo de movimentos e sentimentos que configura o *gesto* –, apresentam-se como uma *sequência ordenada*, ou seja, a sua disposição no tempo *não é aleatória*: a obra compele-nos a começar a sua experiência por um certo lugar, a passar por outros e a finalizá-la ainda noutro. É esta ordem dos estímulos no tempo que nos permite falar de “melodia”. A “melodia” é a apresentação significativa da obra ao sujeito; o *gesto*, a resposta do sujeito à exortação “melódica” do objecto.

Note-se que, com a ideia de “melodia”, não prescindimos da diferença de procedimentos, que estabelecemos anteriormente, entre música e arquitectura (veja-se página 160 e seguintes), exactamente porque o conceito de “melodia” tem, no contexto do nosso discurso, um carácter analógico: com “melodia” queremos significar exclusivamente que a obra *oferece companhia* ao sujeito e o guia na experiência dela. A capacidade que reconhecemos à obra de suscitar o *gesto* não fica por nós empenhada a um instrumental sonoro, tão-somente traduz um *acompanhamento* da obra aos movimentos e sentimentos do sujeito; o *gesto* é a “dança” a que a obra introduz o sujeito e em que o conduz – nessa “dança” a obra toma parte activamente: ela está viva e em exercício, somos nós quem tem o papel secundário nesta trama.

A “melodia”, então, na sucessão ordenada dos seus elementos, como que conta uma pequena história: uma série de vicissitudes que se desenrolam de forma consequente e que propõem um desfecho. Essa pequena história tem já uma qualidade analógica relativamente à vida

espiritual do leitor, ela demonstra a pertinência existencial ao Eu – por isso se diz que a “melodia” contém um *sentido*.

Se se concede à obra a capacidade de produzir uma “melodia”, a capacidade de suscitar um *gesto* – enquanto sequência ordenada de movimentos e sentimentos – então fácil será admitir que essa ordem é veículo de uma mensagem, de um *sentido* (a ordem tem sempre um significado). E, neste caso, o *sentido* da obra procederá directamente dela, naquilo que lhe é estritamente próprio: não das intenções do artista, de quem teve a iniciativa de a construir, ou da sociedade que a viu nascer, mas da sua *forma*. O *gesto* é portanto a repercussão *imediata* da obra no sujeito – não porque é evidente ou fácil, mas porque nada se interpõe entre a obra e o sujeito senão ele – e, por isso, é também o instrumento privilegiado de acesso ao *sentido* da obra. É pois pela tomada de consciência do *gesto* que, primeiramente, temos acesso ao *sentido* da arquitectura. No caso da Estrela, por exemplo, aquela pequena “dança” em que o monumento nos conduz – feita de atracções progressivamente maiores, desacelerações abruptas, mudanças de *tom* do ambiente – pode ser explicada por recurso à imagem – a que o Padre António Vieira tão profunda repercussão existencial dá – da Estrela que guiou magos e pastores e iluminou o Presépio (veja-se *Secção Prática, II Parte – O Convento e a Basílica da Estrela*).

1.3. O Sentido

Através do *gesto* há apreensão da obra – uma vez que ela se imprime em nós pelos movimentos e sentimentos que gera – mas não compreensão. O *gesto* é o dado mais próprio e imediato da obra, que a veicula em potência – mas não é ainda verdadeiramente assimilável pelo sujeito, pois ainda não está constituído sob a forma de *sentido*; falta ainda determinar a sua pertinência ao sujeito.

Apesar de a obra ser já subjectivamente operativa – o que se nota por um vago sentimento de atracção, por um desejo de a visitar – é-o ainda a um nível subliminar, inconsciente. Apesar de ela participar já da vida do sujeito, não o faz a um nível consciente e o sujeito não a pode ainda, por isso, fazer participar voluntariamente nos aspectos da sua vida, nos quais ela seria eventualmente útil, nos quais ele sentia a falta daquele tipo de amizade (de que aquela obra é monumento).

Para que isso aconteça será necessário fazer emergir o *sentido* daquele *gesto*: os nexos existenciais daquela *e-moção* induzida. Trata-se de perceber – recorrendo ainda à analogia da amizade – qual o aspecto da compreensão que a obra tem de mim, que companhia ela me faz. Devemos para isso analisar as modalidades de constituição do *sentido* a

partir do *gesto*: quer quanto ao método de passagem do *gesto* ao *sentido*, quer quanto à *forma do sentido* que nos permite reconhecê-lo como Produto da Leitura.

1.3.1. Métodos para a aquisição do Sentido da obra

Para adquirir conhecimento do sentido da obra existem dois processos que com vantagem podem ser usados interactivamente. O primeiro é o da reflexão introspectiva sobre o conteúdo espiritual dos acontecimentos que a obra produz no íntimo do leitor. O segundo é o da investigação histórica e, eventualmente, da investigação temática (vejam-se páginas 281 e seguintes e 295 e seguintes, respectivamente).

Não conhecemos regras para a meditação introspectiva que elucida o *sentido* que uma obra tem para nós. É um processo de conceptualização, de racionalização poética, de imaginação em que de modo mais ou menos intuitivo se conglomeram um produto (um “concepto” – veja-se página 113) cuja evocação, de forma mais ou menos alegórica nos coloca na presença da experiência daquela obra de arte.

É evidente que essa conceptualização não se verifica sem recorrência a antigas memórias do habitar anteriormente conceptualizadas (de forma mais ou menos tosca) e, na origem, a arquétipos do habitar²⁹⁴. É sobre esse manancial da experiência adquirida que se sedimentam as novas experiências. É com os materiais destilados das experiências precedentes que se conjuga a forma ainda amorfa da actual experiência, espécie de acreção de superfície que define os contornos, constituindo em figura aquele esqueleto indistinto. É por isso verdade afirmar que, por princípio, quanto maior for a cultura da experiência da arquitectura, quanto mais poderoso e exercitado estiver o dispositivo individual de aquisição de sentido da arquitectura, melhor será a sua “performance”.

Devemos notar, contudo, como seja facilitante para essa apreensão de sentido, que a forma sob a qual é veiculado o *sentido* esteja definida: para saber o que procurar, para que seja simples reconhecê-lo.

1.3.2. As Formas de Sentido da obra.

Vimos como a “melodia”, enquanto sequência ordenada de estímulos, se transmite ao leitor como uma “pequena história”: os

²⁹⁴ Se a transmissão desses arquétipos é inata ou adquirida na infância, produto das manifestações culturais da forma de relação com o meio no qual o indivíduo está inserido, não é questão que por agora nos atrapalhe.

diferentes *tons* emergem como personagens, ou facetas de um personagem, e as variações de *ritmo* constituem a narrativa. Essa “pequena história”, embora envolva o sujeito-leitor, tem por protagonista uma entidade que é *da-obra*, embora seja da mesma natureza do sujeito-leitor, e que, sendo-lhe co-natural, é *outro* que não ele – é *a obra*. A esta entidade, cujo carácter é o da obra e cuja natureza é humana (ou quási-humana), poderemos chamar – de forma abreviada e alegórica – o *fantasma da obra*; outros nomes possíveis seriam *espírito da obra*, sua *alma*, “*daimon*” ou *génio*... O que importa sublinhar são os dois factores da sua estrutura identitária: a sua capacidade de representar a obra, 1) na sua alteridade defronte ao sujeito, mas, 2) sob uma forma que é consubstancial ao sujeito. Não pretendemos defender que o monumento seja de facto habitado por um ser imaterial e pessoal – à maneira da literatura fantástica ou do romance gótico –; apenas afirmamos que só a conjugação destes dois factores permite uma relação perfeita com a obra, a plena apreensão do seu *sentido*: sem o reconhecimento da sua alteridade, a obra dissolve-se em mim, mas, sem o reconhecimento da sua consubstancialidade, ela, em si, permanece-me impermeável.

Assim a *animação* e *personalização* da obra estabelece-se – na esteira de Schulz (ver página 167) e Eliade (ver página 190) – como um instrumento central para a sua eficaz e efectiva compreensão²⁹⁵. Esta formulação ultrapassa mesmo algumas dificuldades que por vezes surgem com a ideia de “melodia”. Esta contém uma nota diacrónica que frequentemente não confere com a vivência da obra, que tende a parecer-nos sincrónica: na experiência da obra, a “história” que compõe a “melodia” e que convém um significado, não se desenvolve necessariamente no tempo (como acontece necessariamente com a música), mas também não é estática e instantânea – é *pessoal*. A “história” fala de uma entidade pessoal: sempre a mesma – e por isso não se tem a sensação de movimento que pervade a música –; mas uma pessoa, sendo sempre a mesma, não é sempre a mesma – a “história” com que a obra nos põe em contacto é o comportamento desse personagem, o devir, que nos acompanha, do *fantasma da obra*. É também desta entidade pessoal da obra que se pode esperar a doação de amizade que lhe reconhecemos, e que configura o *sentido* como conteúdo existencialmente útil. É inclusivamente esta pessoalidade da obra (como veremos) que desenha aquela *facies* de conteúdo que manifesta a sua pertinência ao Eu e a que chamámos *forma interna* (vejam-se páginas 207 e seguintes).

²⁹⁵ Também Alexander reconhece à arquitectura uma vitalidade, que sente dificuldades em definir mas de que repetidamente apresenta constatações empíricas (vejam-se especialmente os volumes I e IV de *The Nature of Order*). As suas formulações, não sendo meramente alegóricas, pedem contudo um estudo mais aprofundado.

Pode acontecer que a nossa compreensão do *gesto* da obra não seja suficientemente profundo para que a partir dele se formule uma personalidade quási-humana – ou que a obra não seja tão rica e completa ao ponto de o seu *sentido* assim se apresentar. Nestas circunstâncias é conveniente pelo menos não prescindir de plasmar o *sentido* da obra sob a forma de uma *imagem*, porquanto o seu potencial de síntese torna também esta forma bastante eficaz na veiculação de um sentido pessoal.

Se não se conseguir explicar a Torre de Belém com o Infante D. Henrique, ou o Gil Eanes que nos apresenta Sophia de Mello Breyner²⁹⁶, então explicar o *sentido* da sua experiência como um *totem* sobre as águas – ou, de forma mais poética (mais densa de referências), mostrar como a Torre tem a identidade de um Padrão dos Descobrimentos colocado naquele pedaço de *apeiron*, antes ignoto e depois culturalizado pela própria empresa dos Descobrimentos, que é o Mar – é uma forma rica e fecunda de nos trazer para a espessura da experiência daquele monumento.

Independentemente da forma que recebe a conceptualização do sentido de uma arquitectura, o importante é a sua operacionalidade ao nível consciente.

A aquisição de sentido é tanto mais perfeita quanto mais completa (relativamente à densidade de referências que possui) e mais simples (mais facilmente manipulável ao nível do consciente, mais facilmente e pertinentemente recorrente ao pensamento) for a forma intelectual na qual for depositado esse *sentido*.

É a configuração de *sentido* segundo as condições de plenitude e simplicidade, que tornará possível a transmissão intersubjectiva da experiência da obra. E que tornará também possível a reutilização própria e útil da obra no âmbito da vida do Eu – na consciência de si e no discernimento existencial.

1.4. Afinidades do conceito de *gesto* – o “*padrão de acontecimentos*”

O nosso conceito de *gesto* apresenta algumas analogias de conteúdo com o conceito de *pattern* (que traduziremos por *padrão*) desenvolvido por Christopher Alexander²⁹⁷. Essas analogias de algum modo esclarecem

²⁹⁶ Veja-se Sophia de Mello Breyner – *O Bojador*. Lisboa: Figueirinhas, s.d.

²⁹⁷ É especialmente elucidativo do conceito de ‘*pattern*’ o livro *The Timeless Way of Building*. A introdução de *A Pattern Language* e os dois primeiros volumes de *The Nature of Order* analisam também este conceito. O corpo central de *A Pattern Language*, o terceiro volume de *The Nature of Order* e outros livros com carácter propriamente exemplificativo (*The Oregon Experiment*, *The Linz Café...*) mostram este conceito em

– além de confirmarem – a noção de *gesto*. Como esta noção é fulcral na estrutura do Processo de Leitura tentaremos asseverá-la recorrendo ao pensamento de Alexander.

Os padrões elencados por Alexander são a deposição, em fórmula, de modos intemporais de construir, que decorrem de modos intemporais de habitar²⁹⁸. Um *padrão* é composto por três elementos: o enunciado de um problema de habitação (exemplo: como conseguir simultaneamente independência e unidade com outros na vida dos indivíduos de uma família numerosa), a configuração espacial que resolve esse problema (um sistema de alcovas em torno de uma sala central) e o contexto sócio-cultural no qual a solução é válida (o sistema familiar clássico da cultura ocidental)²⁹⁹. Nesta estrutura está pressuposto um inscindível nexo entre uma configuração espacial e um processo regional de habitação (‘regional’, no sentido que diz respeito apenas a um aspecto da função de habitar e não à sua globalidade)³⁰⁰.

acção, na produção de arquitectura. Todos estes livros são da autoria de Christopher Alexander.

²⁹⁸ «*The pattern is in short at the same time a thing, which happens in the world, and the rule which tells us how to create that thing, and when we must create it. It is both a process and a thing; both a description of a thing which is alive, and a description of the process which generate that thing.*» (*The Timeless Way of Building*, p. 247)

²⁹⁹ Alexander dá vários exemplos da formulação desta estrutura do padrão: usámos o caso de Ostenfeldgaarden, uma casa rural dinamarquesa, de 1685 (que ele reporta em *The Timeless Way of Building*, pp. 249-253) para ilustrar os conceitos apresentados no texto. É também especialmente elucidativo desta estrutura, um diálogo entre Alexander e um eventual cliente em que se vão descobrindo os elementos do *padrão* que corresponde à situação (veja-se *The Timeless Way of Building*, pp. 270-274, veja-se nota 303). Alexander sumariza os aspectos teóricos do conceito de *padrão* do seguinte modo: «*We see in summary that every pattern we define must be formulated in the form of a rule which establishes a relationship between a context, a system of forces which arise in that context, and a configuration which allows these forces to resolve themselves in that context.*» (*The Timeless Way of Building*, p. 253); «*Each pattern is a three-part rule, which expresses a relation between a certain context, a problem, and a solution.*» (*The Timeless Way of Building*, p. 247).

³⁰⁰ «*When you think of a medieval European town, you think of the church, the market place, the town square, the wall around the town, the town gates, narrow winding streets and lanes, rows of attached houses, each one containing an extended family, roof tops, alleys, blacksmiths, alehouses...In each case the simple list of elements is intensely evocative. The elements are not just dead pieces of architecture and building – each one has an entire life associated with it. [...] This does not mean that space creates events, or that it causes them. For example, in a modern town, the concrete spatial pattern of a sidewalk does not “cause” the kinds of human behavior which happens there. What happens is much more complex. The people on the sidewalk, being culture-bound, know that the space which they are part of is a sidewalk, and, as part of their culture, they have the pattern of a side walk in their minds. It is the pattern in their minds which causes them to behave the way people behave in side walks, not the pure spatial aspects of the concrete and the walls and curbs. It simply means that a pattern of events cannot be separated from the space where it occurs.*» (*The Timeless Way of Building*, pp.71-73); «*We have a glimpse, then, of the fact that our world has a structure, in the simple fact that certain patterns of events – both human and*

Alexander reconhece empiricamente esse nexo sem se preocupar em detalhar, na fórmula do padrão, os comportamentos humanos que lhe são inerentes. Ele procura especificar o problema habitacional apenas na medida em que isso lhe permite distinguir um *padrão* de outros semelhantes. Ele não analisa os sentimentos da pessoa em conexão com as variações formais do espaço, nem procura as razões psicológicas pelas quais aquela configuração é adequada àquele problema vivencial e funcional. A *Pattern Language* opera – nesta medida – apenas como uma escala de valores que correlaciona um problema funcional/vivencial com uma estrutura formal: se um determinado *padrão espacial* resolve ou não, melhor ou pior, um determinado *padrão de habitação*.

Em sequência com aquela conceptualização de *padrão* não é também considerada a questão do *significado*: a maneira como diferentes soluções formais para o mesmo problema apresentam diferentes significações para a pessoa que habita essa forma. Alexander não sente necessidade de introduzir a ideia de *sentido* enquanto destilação crítica e conceptualização dos *padrões de acontecimentos* decorrentes dos *padrões formais* – o que para nós é essencial, se quisermos entender a arquitectura como arte (parece-nos de facto que a experiência da arquitectura não é só um *padrão de acontecimentos* num espaço mas, passando por isso, algo mais do que isso).

Alexander está quase exclusivamente voltado para o processo de fabricação arquitectónica e portanto a sua teoria é pouco versátil para a compreensão da arquitectura pré-existente – enquanto processo de análise da arquitectura, a *Pattern Language* será útil apenas como método de catalogação de disposições espaciais satisfatórias em função de um determinado uso. Para Alexander o *padrão de acontecimentos* é um princípio a partir do qual se delinea a forma arquitectónica; para nós é um meio através do qual tomamos consciência da influência do espaço no ser humano e nos apercebemos do *sentido* desse espaço.

O conceito de *padrão* afasta-se portanto, naqueles dois aspectos – a peculiaridade das reacções humanas à configuração espacial e a repercussão semântica dessa configuração –, do conceito de *gesto*. O nosso conceito é menos amplo e mais essencial – porque não anota o contexto e a disposição espacial (embora Processo de Leitura, contemple estes dois caracteres, em conexão com o *gesto* mas não como parte dele). O nosso conceito é, ainda, mais pormenorizado (porque detalha a experiência do espaço, não se limitando a um juízo valorativo).

Na consideração estrita da noção de *padrão* Alexander apenas admite os pressupostos da noção de *gesto*, a saber, que o espaço interfere no comportamento das pessoas, permitindo, favorecendo ou inibindo um

nonhuman – keep repeating, and account, essentially, for much the greater part of the events which happen there. [...]» (*The Timeless Way of Building*, p. 69) (Sublinhados nossos.)

estar plenamente humano³⁰¹ – conquanto este aspecto não seja para nós despreciando, pois é o fundamento da noção por nós proposta.

Contudo, a coincidência entre a nossa visão e a de Alexander vai mais além: para explicar o conceito de *padrão* ele introduz a noção de *sentimento morfológico* – um sentimento ligado a uma determinada conformação geométrica³⁰². Este nexos explícito entre ‘forma arquitectónica’ e ‘experiência pessoal’ define com bastante aproximação a substância da nossa noção de *gesto*. Também o método de determinação do *padrão*, mantendo intensamente aglutinado a experiência de um espaço e a sua estrutura formal, perguntando-se porque é que uma forma me suscita aquela experiência – embora não desça à consideração do laço entre específicas disposições formais e específicos movimentos (internos e externos) do leitor da arquitectura – é, nos seus contornos gerais, substancialmente coincidente com o processo de averiguação do *sentido* a partir do *gesto*, por nós utilizado³⁰³.

³⁰¹ «[...] Every place is given its character by certain patterns of events that keep happening there.» (*The Timeless Way of Building*, p. 55); «The character of a place, then, is given to it by the episodes which happen there. Those of us who are concerned with buildings tend to forget too easily that all the life and soul of a place, all of our experiences there, depend not simply on the physical environment, but on the patterns of events which we experience there.» (*The Timeless Way of Building*, p. 62); «In short, we may forget about the idea that the building is made up of elements entirely, and recognize instead, the deeper fact that all these so-called elements are only labels for the patterns of relationships which really do repeat.» (*The Timeless Way of Building*, p. 89); «The life which happens in a building or a town is not merely anchored in the space but made up from the space itself. For since space is made up of these living elements, these labeled patterns of events in space, we see that what seems at first sight like dead geometry we call a building or a town is indeed a quick thing, a living system, a collection of interacting, and adjacent, patterns of events in space, each one repeating certain events over and over again, yet always anchored by its place in space. And if we hope to understand the life which happens in the building or in a town, we must therefore try to understand the structure of the space itself.» (*The Timeless Way of Building*, p.74) (Sublinhados nossos.)

³⁰² «Instead, to strike the balance between too narrow and too loose, you must express and visualize a pattern as a kind of fluid image, a morphological feeling, a swirling intuition about form, which captures the invariant field which is the pattern.» (*The Timeless Way of Building*, p.263); «What is really happening, is that there is a feeling for a certain kind of morphology, which is geometrical in character, but which is a feeling, not a precisely statable mathematically precise relationship. A pulsating, fluid, but nonetheless definite entity swims in your mind's eye. It is a geometrical image, it is far more than the knowledge of the problem; it is the knowledge of the problem, coupled with the knowledge of the kinds of geometrics which will solve the problem, and coupled with the feeling which is created by that kind of geometry solving that problem. It is above all, a feeling – a morphological feeling. This morphological feeling which cannot be exactly stated, but can only be crudely hinted at by any one precise formulation, is the heart of every pattern. (*The Timeless Way of Building*, p.265). (Sublinhados nossos.)

³⁰³ «To show you finally, how natural it is for any one to formulate patterns which can be shared, I shall now describe a conversation with an Indian friend, in which I tried to help her define a pattern from her own experience.

C. Alexander – First of all, just tell me a place you like very much.

O aspecto da Pattern Language que para nós é essencial, é que ela corrobora a nossa convicção de que uma determinada configuração espacial orienta os movimentos dos habitantes. Embora isso não seja explicitamente afirmado por Alexander, o desenvolvimento do seu pensamento consente-nos essa interpretação. Pois se se admite que uma determinada configuração espacial é condição para a natural execução de um *padrão de eventos*, é justo admitir que uma determinada configuração do espaço (desde que feita segundo um *padrão*) tenha a capacidade de *despertar o padrão de eventos* correspondente, alojado na mente do habitante (veja-se nota 300). Reconhece-se, então, à forma do espaço (desde que feita segundo um *padrão*) o poder de *acordar* e re-executar – às vezes a um nível ainda subconsciente – o conteúdo de memórias quase arquetípicas de movimentos do corpo e do espírito humanos (sentimentos) relativos a um determinado *tema* arquitectónico (sendo ‘o tema da arquitectura’ sempre um peculiar modo do homem-em-acção, conforme definimos atrás – veja-se página 172). Ora é este o nosso conceito de *gesto*. Enquanto Alexander lê o espaço primeiramente como resultante de um *padrão de acontecimentos*, no conceito de *gesto* é o acontecimento do homem-em-acção que é desencadeado por uma configuração espacial padronizada.

Gita – *Shall I describe it to you?*

C. – *No, just think of it, and visualize it, and remember what you like about it.*

G. – *It is an Inn.*

C. – *Now, please try to tell me what it is that makes this Inn a special and wonderful place.*

G. – *Well, it is the things which happen there – it is a place where people who are on long journeys meet, and spend a little time together, and it is the wonderful atmosphere of all these things which happen there. I like it very much.*

C. – *Can you try and isolate any feature of its design, which makes it so wonderful? I would like you to try and tell me, as clearly as you can, what I must do to create another place which is as nice as your Inn – please give me an instruction which captures one of the good things about the design.*

G. – *It is not the building which makes this Inn so wonderful, but it is the things that happen there – it is the people you meet, the things you do there, the stories which people tell before they go to sleep.*

C. – *Yes, this is exactly what I mean. Of course, it is the atmosphere which makes the Inn so wonderful – not the beauty of the building, or its geometry; but I am asking you if you can define for me, which features of the building it is, that make this atmosphere possible, the people, the people who pass through the Inn to create this atmosphere, all that... (The Timeless Way of Building, pp. 270-271) (Sublinhados nossos)*

(Este diálogo lembra aquele que mantemos com os nossos alunos, à procura do *gesto* inerente a um monumento específico.)

1.5. Produtos da Leitura: *gesto* e *sentido*

O *sentido* e o *gesto* são então os produtos da Leitura que cumprem o primeiro objectivo estabelecido para esta: o primeiro objectivo resolve-se ou factualiza-se na Leitura segundo aqueles produtos de apreensão e compreensão da obra a que chamámos *gesto* e *sentido*.

O *gesto* é mais propriamente um proto-produto da Leitura: não sendo ainda totalmente assimilável ao sujeito como *sentido*, o *gesto* é contudo já indispensável para a aquisição desse *sentido*. O *gesto* é pois simultaneamente meio e fim da Leitura – ‘meio’, porquanto não realiza ainda a deposição da obra sob uma forma perfeitamente adequada ao sujeito, mas ‘fim’ porquanto sabemos que a apreensão do *gesto* (enquanto repercussão imediata da forma) é o único meio que permite estabelecer uma relação efectiva entre a obra e o sujeito. O *sentido* é só o entendimento do significado do *gesto*; *gesto* é o *sentido* em bruto.

Mas, em certa medida, o *gesto* é também já *sentido*: embora não explicita os conteúdos racionais do *sentido*, o *gesto* veicula já parte ou mesmo a totalidade dos conteúdos afectivos do *sentido*: aquela específica inclinação de amizade que a obra tem por mim acontece maioritariamente como um abraço que me cinge e me conduz – e isso é património do *gesto*.

Este carácter disposicional do *gesto* alerta-nos para o facto de que o *sentido* deve ser compreendido segundo o conceito de *forma interna* – como *facies* de conteúdo que especifica na obra a individualidade e assim lhe dá razão de existir (veja-se página 207 e seguintes). O *sentido* não é uma vaga conceptualização emendada de um tratado estético ou ético. É o *sentido* da obra que lhe confere identidade e – na medida em que essa identidade me é indispensável – insubstituibilidade, perante outras obras de arte, outros monumentos, outras arquitecturas, quaisquer outras obras humanas. O *sentido* contém por isso uma dimensão pessoal e afectiva, uma disposição de doação peculiar ao Eu, que determina o ser-ela-mesma da obra, mais do que conteúdos teóricos que tendem a ser relativamente genéricos para poderem ser universais (dimensão que não pode, por isso, ser descurada no Processo de Leitura). Esta dimensão é, em larga medida, conteúdo do *gesto*.

A utilidade existencial de uma arquitectura (enquanto obra de arte e monumento), a correspondência profunda da obra à pessoa do habitante ou do leitor, acontece quando da obra se compreende o comportamento induzido no sujeito, através da tomada de consciência do aspecto particular da participação da obra na vida do sujeito, como amizade, que identifica essa arquitectura. A arquitectura assume pois, na plena apreensão do seu *sentido*, a capacidade de ser *monumentum* (veja-se página 192) dessa particular amizade ao Eu, ao qual se pode sempre recorrer.

2. Produto do segundo objectivo – reprodutibilidade

Os produtos que cumprem o segundo objectivo são deveras inacessíveis. Este é de facto um objectivo ousado, embora necessário.

Se o nosso objectivo é conhecer os veículos e mecanismos físicos (arquitectónicos) da experiência que fazemos em determinada obra, a verdade é que só podemos ter a certeza de ter atingido esse conhecimento quando mediante veículos e mecanismos físicos (arquitectónicos) formos capazes de *reproduzir* a experiência da pré-existência arquitectónica. Só quando se constata que sobreviveu a mesma experiência do monumento – aquela que determinou a sua conservação – é que se comprova definitivamente que se compreendeu o funcionamento da globalidade dos meios físicos (arquitectónicos) da obra, aqueles que induzem a experiência subjectiva que identifica a obra.

O cumprimento deste segundo objectivo está pois dependente de uma acção arquitectónica de tipo formativo – de um tocar e modelar a matéria: da própria obra – no restauro –, ou de outra obra – no projecto *ex-novo*. Os frutos que respondem ao segundo objectivo são mais do que simplesmente apetecíveis: são nutrientes essenciais para a acção do restauro, em primeiro lugar, mas, depois, para a didáctica da arquitectura e para a generalidade das suas acções formativas.

E não é verdade, como muitas vezes se supõe, que este segundo objectivo se realiza mediante a “cópia”, nas conformações que vulgarmente ela adquire na prática arquitectónica (veja-se página 44).

2.1. A reprodução da experiência da arquitectura e a “cópia”

Se entendermos a cópia como reprodução da “forma” arquitectónica mediante meios arquitectónicos e no seio da disciplina arquitectónica, numa acção sobre pré-existências (uma prática que com frequência se chama erradamente “restauro” e que apropriadamente se define “repristino”, ou que é qualificada como “pastiche”³⁰⁴), o que verificamos é que o “novo” exemplar raramente é capaz de induzir as antigas experiências da obra original. O repristino arquitectónico raramente se dá conta da totalidade dos veículos que a obra usava para se comunicar. Reproduz-lhe os contornos e as cores – “com’era dov’era” – mas ignora todas as subtilidades e matizes que o deambular do tempo (no uso, e nas intervenções arquitectónicas sucessivas) produziram na obra, sendo isso que lhe concede aquele ar requintado, aquela natureza “esquísita”, “rare-feita”, que se sente, mas que não é traduzível nas plantas, cortes e alçados de um levantamento detalhado.

³⁰⁴ Veja-se a nota 8.

Esta insuficiência da cópia no reprimido não se resolve se eventualmente fizermos participar nessa acção técnicas e procedimentos mais próprios da cenografia. Nos processos de criação de cenários, em filmes de carácter histórico, por exemplo, a atenção aos detalhes de aparência ultrapassa em muito, é verdade, aquela que é concedida à realização de um levantamento arquitectónico. Mas a sua preocupação é só visual e a arquitectura não se comunica apenas segundo o sistema de percepção visual (veja-se página 267 e seguintes). Assim, ainda que usando técnicas “cenográficas” se consiga uma ilusão visual perfeita, a verdade é que a experiência ao percorrer esse espaço – porque os matizes de cor não correspondem exactamente às condições de iluminação natural, porque os ecos sonoros são absolutamente dissemelhantes, porque os materiais das paredes pavimentos e tectos não possuem as mesmas propriedades dos materiais pré-existent – em nada será consentânea com a anterior (aliás, pela contradição avinda de um aspecto visualmente semelhante mas de que resulta uma sensação diferente, produzir-se-á o nefasto efeito de confusão).

Poder-se-ia então supor que propomos uma cópia absolutamente perfeita, usando técnicas arquitectónicas e a esmerada atenção dos cenógrafos?! Não é assim! Porque, por um lado, a cópia perfeita é uma impossibilidade física: há sempre um número infinito de aspectos a reproduzir, um número tal que o mais metódico imitador nunca consegue apreender totalmente – a sugestão de uma coisa ser absolutamente igual a outra só é possível mediante circunstâncias de percepção muito controladas (como no cinema) que não se coadunam com as circunstâncias da percepção da arquitectura. Por outro lado, o tempo e o custo da operação tendente à reprodução absoluta de forma seriam sempre totalmente inabastáveis. Mas, por fim, e principalmente a reprodução exacta, na cópia, não é uma atitude teoricamente desejável. Não porque a cópia seja por si eticamente condenável – pode haver circunstâncias que a requeiram – mas porque a abstenção de fazer participar na obra o tempo contemporâneo, prejudica a leitura presente e futura da própria obra. Prejudica a leitura presente porque, tendo a obra sido feita segundo uma maneira antiga, grande número dos códigos usados permanecerá incompreensível, se de algum modo não houver na acção arquitectónica sobre pré-existências um efeito como que de *tradução*. Prejudica a leitura futura porque, se à obra for retirada a possibilidade de enriquecimento de sentido, pela participação cordial das pessoas *deste* tempo nas vicissitudes dela, ela fica mais distante e inacessível – ao contrário do modo como uma obra antiga hoje de mim se aproxima se eu a souber tecida com ocorrências da vida do meu avô.

(A formulação da possibilidade da reproductibilidade nos termos em que foi feita, está evidentemente sofismada – mas é um sofisma recorrente, e por isso quisemos enfrentá-lo. Sabemos efectivamente que não se trata de facto de um problema de *cópia* mas sim de *reconstituição* (reconstituição da experiência, entenda-se, não directamente da forma). Queremos com isto dizer que a questão não é exclusivamente de reprodução mas essencialmente de conhecimento do que reproduzir: ainda antes da consideração teórica da possibilidade da cópia existe o problema do conhecimento real da forma pré-existente que se pretende repristinar, porquanto o que temos normalmente diante de nós é algo que está muito alterado. Este é um problema que se sente agudamente no confronto com a generalidade dos casos da arquitectura românica portuguesa que hoje nos são dados a experimentar (e de que a Sé de Lisboa é um bom exemplo). Aqui com dificuldade se destrinça o que é real e o que é fruto de conjectura relativamente ao que teriam sido no seu apogeu histórico. E é o problema que nos preme sempre que temos diante de nós um exemplar único no panorama geral da arquitectura (sem possibilidade de o cotejar eficazmente) – mas não são exemplares únicos todos os que de facto são arquitectura?!)

2.2. *Simulação da reprodução*

O cumprimento do segundo objectivo da leitura - ou seja, um conhecimento tal da obra que sejamos capazes de reproduzir, mediante meios físicos arquitectónicos, o *gesto* a que ela nos induz –, não podendo ser definitivamente comprovado durante a leitura, pode contudo ser nela seguramente auscultado.

Eu sei que, se não for capaz de reproduzir a experiência do monumento, não posso ter a certeza de o ter percebido. E só posso ter a certeza de ser capaz de reproduzir essa experiência depois de executar a obra pelo ensaio. Mas esse ensaio não tem que ser propositado. Ele pode decorrer da compreensão de que determinadas experiências da arquitectura são *substancialmente semelhantes* apesar das obras que as induzem serem de aparência diferente: por exemplo, da Torre de Belém e do cromeleque de Monsaraz, temos no essencial uma experiência semelhante – como elementos de apropriação e cosmificação de um território antes hostil –; e os efeitos urbanos da cúpula de Santa Maria del Fiore, em Florença, e da Estrela, em Lisboa, são, substancialmente, semelhantes. Pela análise dos meios que produzem o mesmo efeito em arquitecturas diferentes é possível especificar e identificar esse meio, bem como o seu funcionamento. Esta modalidade de conhecimento é, aliás, útil, não apenas para a aquisição da capacidade de reproduzir a

experiência – procurando os aspectos coincidentes em várias obras –, mas também para discernir com precisão os aspectos específicos de cada obra. Tomarmos consciência da dissemelhança da experiência de formas que, em aparência, são semelhantes – se forem por exemplo do mesmo estilo, da mesma época, ou do mesmo arquitecto: como o Convento da Estrela relativamente à igreja da Memória ou a Basílica de Mafra relativamente à da Estrela) – ajuda-nos a identificar o aspecto formal operativo e essencial à experiência.

Preliminarmente à execução do restauro, os produtos do segundo objectivo podem assim efectivamente concretizar-se, mediante a *crítica comparada da arquitectura*. Por este método é servida a responsabilidade formativa do arquitecto, mas também a finalidade contemplativa do leitor comum, porquanto, com o conhecimento que resulta da comparação de obras que de algum modo são afins, melhor se caracteriza o *gesto* e *sentido* do objecto em análise e não apenas a sua corporalidade.

Ainda assim não se nos evita a necessidade de compreender os mecanismos de acção do meio físico do objecto arquitectónico em análise, de conhecer a origem objectual e o processo operativo do maior número possível de estímulos que aquela específica arquitectura produz no sujeito-leitor, bem como a hierarquia e conjugação deles, mediante os quais se imprime nesse a experiência que caracteriza a obra. Importa então, neste segundo produto da Leitura, perceber quais as qualidades da arquitectura (materiais, cores, dimensões, texturas, etc.) principalmente responsáveis por um determinado efeito produzido no sujeito. Poder-se-á aceder à origem física e objectiva desse fenómeno na obra, procedendo retrospectivamente, a partir dos movimentos e sentimentos induzidos: discernindo primeiro as sensações que compõe esses sentimentos e movimentos, discernindo depois os veículos perceptivos que são percutidos para causar essas sensações (se a visão, se o olfacto, se a audição) e de que modo o são; depois ainda, descobrindo de que modo as orquestrações dos estímulos nos permitem reconhecer determinadas características específicas do objecto (que podem pertencer às categorias da proporção, ritmo, escala, de harmonia cromática, dos efeitos texturais do claro-escuro, da reverberação, etc.); e, finalmente, qual a entidade arquitectónica (uma relação entre medidas, o acabamento de um material...), ou o arranjo de entidades, responsável por essas características (tudo isto será oportunamente desenvolvido, veja-se *Âmbito de investigação da Forma*). Só chegados a este ponto – quase estritamente construtivo, cujo conteúdo não é, numa das suas vertentes, de tipo diferente daquele que o arquitecto transmite ao construtor para este realizar obra – temos a certeza de termos atingido o nível de

resultados desejado, consentâneo com as determinações do Segundo Produto da Leitura. A reproductibilidade da experiência, enquanto Produto da Leitura, realiza-se pois sob a forma de um elenco minucioso de *pares*: nesses pares, um dos elementos é uma característica física da obra, o outro a sua repercussão no sujeito (a ordem não é relevante, pelo que podemos também dizer que o primeiro elemento do par é uma sensação do sujeito e o segundo o estímulo objectivo que a causou). Esta configuração do Produto corresponde ao carácter da arquitectura como relação entre objecto e sujeito: esta configuração dá-nos a garantia de que a resposta não ilude a procedência objectiva das afecções que compõe a experiência da arquitectura (e portanto não é uma invenção do sujeito), e dá-nos a garantia que os elementos objectivos anotados são aqueles que são pertinentes à experiência essencial daquela obra (que não têm um carácter espúrio, portanto). Não temos no entanto nenhuma garantia concreta de ter obtido o resultado correcto, ou seja, de os nexos entre os dois elementos dos pares serem de facto reais – isso, repetimo-lo, só na reprodução efectiva poderá ser aferido.

A caracterização da fisicalidade da obra arquitectónica em análise – que cumpre o segundo produto da Leitura – tem pois dois níveis de execução. O primeiro é aquele que se executa durante o Processo de Leitura. É um nível conceptual em que, em grande parte pela análise do processo perceptivo, podemos determinar os aspectos físicos da obra determinantes para a experiência subjectiva. Não é contudo um nível do qual se possa obter uma resposta cabal quanto à completude da Leitura. O segundo é aquele que se executa durante o *restauro* e cuja validade se comprova após este ter sido realizado. Por ele, na verificação ou não da experiência característica da pré-existência constataremos definitivamente a competência e exactidão – ou não – da Leitura anterior. (Daqui a importância de se realizarem simulações no local – o que, não sendo conciliável com um projecto desenvolvido *a priori* e executado à distância da obra, coloca em questão a adequação deste tipo de projecto às intervenções de restauro³⁰⁵.)

(Dos riscos inerentes à situação de, mesmo uma Leitura cuidada não nos eximir da possibilidade de erro na intervenção de restauro – e das consequências culturais, psicológicas e sociais desse erro –, resultam as recomendações das Cartas de Restauro. Essas recomendações não têm a finalidade de nos predestinar um resultado satisfatório, mas o seu cumprimento pode evitar-nos erros funestos. Perante a necessidade de reprodução da experiência e perante a ausência de certeza absoluta quanto aos elementos físicos que realizam essa experiência e ao seu

³⁰⁵ Quanto ao método de projecto veja-se Christopher Alexander – *The Nature of Order*: Book III Berkeley: Center for Environmental Structure, 2005.

processo de funcionamento, é prudente que a intervenção seja mínima, de modo a salvaguardar que a interferência causada perturbe o menos possível a pré-existência; e é prudente que seja reversível, de modo a poder ser efectivamente retirada sem lesões para a pré-existência. Outras características – como a distinguibilidade e a autenticidade têm um carácter de objectivo do restauro mais que de limite à actuação desse – parecem-nos de algum modo insuficientes nessa sua pretensão e, por isso, menos determinantes.)

Dada a responsabilidade social inerente ao cumprimento do segundo objectivo da Leitura a limitação do conhecimento efectivo do seu Segundo Produto é particularmente perigosa – pois a insuficiente compreensão da obra, não podendo ser verificado *a priori*, durante a Leitura, pode conduzir a manipulações transgressoras deploráveis e muitas vezes irreversíveis. Só a consciência dessa responsabilidade social (cujo conteúdo é explicitado pelo primeiro objectivo da Leitura), só o conhecimento dos meios arquitectónicos mediante os quais a ela se responde, poderão outorgar ao arquitecto restaurador a tenacidade suficiente para o investimento no conhecimento profundo e detalhado da arquitectura em que deverá intervir. E a consciência da impossibilidade de comprovar se o produto correspondente ao Segundo Objectivo da Leitura foi perfeitamente adquirido, de modo a garantir a sobrevivência da experiência arquitectónica da pré-existência – daquela experiência que tinha decidido a sua conservação (do seu *gesto*, do seu *sentido*) – obriga à máxima prudência na acção de restauro.

IV. DADOS E MATERIAIS

Na estruturação, até aqui desenvolvida, do Processo de Leitura, tratámos sobretudo de aspectos de cariz teórico – que se prendem com os *princípios* e os *fins*. Devemos agora tratar aspectos de teor mais prático, relativos aos *meios*.

Não pretendemos agora, de modo algum, cartografar a generalidade do território da Leitura – tarefa a que nos tínhamos escusado para salvaguardar a liberdade do leitor no dispor as suas próprias linhas de investigação e a necessidade de adaptação do Processo à peculiaridade do objecto em análise (veja-se página 138). Pretendemos, isso sim, balizar a Leitura: já não estabelecer metas mas, de certa maneira, limites; caracterizar um amplo mas preciso perímetro, no interior do qual se desenvolva a Leitura.

Determinámos pois, anteriormente, dois Objectivos para a Leitura da arquitectura: a apreensão da participação da obra no Eu e a compreensão da *forma*. Determinámos dois tipos de leitores, a cujas necessidades o Processo deveria corresponder: o leitor normal – com preocupações quase exclusivamente contemplativas e habitacionais – e o leitor que é especialista de arquitectura – com preocupações formativas relativamente à obra pré-existente. (Este segundo tipo de preocupações era especialmente agudo no caso do arquitecto-restaurador, uma vez que a operação de restauro altera necessariamente a forma da pré-existência, procurando manter a essência da sua experiência anterior). Determinámos, finalmente, dois Produtos da Leitura, que respondiam aos dois Objectivos e satisfaziam os dois tipos de leitores: o *sentido* (e, parcialmente, também o *gesto*) e a *reprodução da experiência* (reprodução da experiência de participação no Eu da obra, experiência pela qual a obra fora julgada digna de ser conservada e revelada social e culturalmente).

O problema dos *meios* do Processo de Leitura, salvaguardando a liberdade do leitor e a adaptação ao objecto, concretiza-se nas questões do *onde* e o *quê* ir buscar, além do *como* introduzir os elementos reunidos no Processo, de modo a *realizar* os Produtos requeridos. São portanto questões relativas aos *materiais* necessários à execução das sínteses apontadas, aos *dados* (de cuja análise resultam os materiais) e aos *eixos* ou *âmbitos de investigação* – a que também poderíamos chamar *dimensões de leitura* – em que podemos esperar encontrar esses materiais e/ou dados. A nossa intenção é apenas a de *tipificar* e *exemplificar* estes três aspectos do Processo.

1. Noção de material

A noção de *material* pode dar azo a algumas interpretações erróneas, merecendo algum esforço de clarificação.

Por ‘materiais’ entendem-se os elementos componentes de um produto, mas isso não significa necessariamente que eles sejam as *primeiras* ocorrências – ‘material’ não é sinónimo de ‘matéria-prima’. Há processos em que partimos de substâncias elementares para se comporem os produtos – é o caso, por exemplo, dos materiais usados na construção –: neste caso por ‘materiais’ entendem-se os elementos de onde se parte. Mas existem *materiais* que são componentes de produtos e que não ocorrem na Natureza. Nestes casos parte-se de uma substância composta natural e, mediante um processo de separação, de subtracção ou de purificação, conseguem-se *materiais* – é o caso da obtenção do alumínio a partir da bauxite, ou da consciência de arte a partir da reflexão sobre os fenómenos que ocorrem na sua presença.

Existem assim processos em que os *materiais* são *dados* para a realização de uma *síntese*, processos em que os *materiais* são alcançados por meio de uma *análise* e, finalmente, processos nos quais os *materiais* ocupam um lugar intermédio na cadeia de produção. Este é o caso do Processo de Leitura da arquitectura. Os *materiais* da Leitura são resultado da *análise* das afecções primárias com que a obra se propõe e de cuja síntese resultaram os Produtos *sentido* e *reprodução*. (Assinale-se, contudo, que o produto *sentido* tem um carácter maioritariamente *sintético*, enquanto o produto *reprodução* tem um carácter maioritariamente *analítico*.)

Antes de tipificarmos os *materiais*, como é aqui a nossa intenção, é conveniente sistematizarmos a nossa compreensão dos *dados* para a Leitura – dos pontos de partida da Leitura.

2. Dados do Processo de Leitura

O Processo de Leitura é o instrumento que nos permite o uso pleno e a reutilização consciente da obra de arquitectura, mas não é imprescindível à experiência *de* arquitectura – enquanto notícia de que estamos diante, ou dentro, de uma obra que se pode qualificar como arquitectura. O problema do Processo de Leitura é perceber o que uma obra de arquitectura “diz”, ou melhor, o que *é*, não é discernir se essa obra é ou não arquitectura; só colateralmente pode ser usado como instrumento facilitante para a introdução à experiência da arquitectura.

A AFECCÃO ARQUITECTÓNICA

Existe uma afecção primeira, original, que nos dá exactamente “a notícia de que estamos diante, ou dentro, de uma obra que se pode

qualificar como arquitectura”. Essa afecção – que não é estritamente uma sensação nem um sentimento, embora possa assim ser nomeado – é a experiência de se “estar em casa”, a experiência de *acolhimento* completo que se vive na *morada* (que já analisámos demoradamente – vejam-se as páginas 179 e seguintes).

A primeira comunicação da arquitectura, enquanto tal, tem, reiteramo-lo, uma qualidade pessoal. É essa qualidade – como afecção do Eu – que permite distingui-la *logo*, como não sendo apenas construção. Não quer dizer que essa afecção surja imediatamente, no primeiro instante da primeira frequência da obra, quer dizer que, enquanto não surgir, não podemos dizer que estamos diante de arquitectura: ou essa afecção humana brota ao contacto com a obra – e estamos perante uma obra de arquitectura –, ou não brota e, ou estamos distraídos da obra, ou estamos distraídos de nós, ou não estamos perante uma obra de arquitectura. De qualquer dos modos, enquanto essa afecção não surgir, a obra funciona para nós só como um objecto técnico. (O Processo de Leitura procura meramente – sob este ponto de vista – ajudar a evitar a distração da obra e a distração de nós – e neste sentido ajuda-nos a perceber se uma obra é ou não arquitectura –, mas não é a sua análise e síntese que nos diz se o que temos diante é ou não arquitectura – é sempre e só a presença ou ausência daquela peculiar afecção subjectiva de nos “sentirmos em casa”, quem nos diz isso.) Essa afecção é um claro critério de discernimento, embora seja densa e confusa no seu conteúdo. Ela constitui, na sua densidade e confusão, a instância da qual se parte para a Leitura.

A afecção que nos dá a notícia de estarmos perante arquitectura é *original* porquanto é imediata, directa: porque não resulta da acreção consciente de sub-experiências – de carácter estético, funcional, construtivo ou outro –; porque não há nada antes desta afecção que permita reconhecer aquela obra, a partir dela mesma, como sendo arquitectura. O momento em que uma obra se manifestou como arquitectura não resultou de uma análise, não foi o produto de um processo de reflexão, aconteceu como um *dado* empírico. Qualquer outra característica ou junção de características não identifica a *arquitecturalidade*. É portanto a presença desta afecção que determina a identidade de arquitectura de uma obra. Aliás esta determinação da identidade acontece num duplo sentido: não só habilita aquela obra a integrar o conjunto das obras de arquitectura, como, no interior desse conjunto, a distingue dos seus semelhantes. De facto esta afecção não tem um carácter simples – em que é apenas notícia de que a obra pertence ao povo da arquitectura –; esta afecção encerra em si também a

personalidade individual de uma obra, que a distingue dos outros membros do seu povo. Vejamos porquê.

Quando dizemos que a afecção que nos dá a notícia de arquitectura é “imediata e directa” não queremos dizer que seja instantânea: não enjaitaremos aquele denso processo de experiência da obra de arte (veja-se página 93), nem os múltiplos aspectos da natureza da arquitectura (vejam-se páginas 160 a 207), que descrevemos antes. O que não clarificámos antes é que aquela afecção tem uma qualidade *uni-total*, ou seja, a consciência de estarmos perante uma obra de arquitectura emerge como *um todo, com-fuso* nas partes que o compõe (foi o leque dessa “com-fusão” que procurámos abrir em capítulos anteriores). (Tarefa do Processo de Leitura é precisamente distinguir e clarificar as partes desse *todo com-fuso* – ele não trabalha senão sobre isso.) É provável que não diga de uma obra, logo após o primeiro embate ‘é arquitectural!’, mas quando o disser – se a afirmação foi honesta – estarei seguro de a ter apreendido na sua essência; porque, mesmo que não saiba explicar as razões pelas quais o disse, saberei reconhecer os aspectos determinantes da experiência que me provocou essa afirmação – ou por uma crítica atenta que paulatinamente vai atribuindo nome a essa experiência, ou, no limite, pela continuidade ou alteração da experiência, em face de alterações no suporte físico da arquitectura – onde pontifica a ferida expressão que tantos têm sobre tantas obras mal restauradas: “já não é a mesma coisa”. (Não é diferente o que se passa acerca de uma pessoa. Quando dizemos de alguém “este (esta) é um homem (uma mulher) a sério”, se se trata de um juízo de valor consequente a uma experiência de comoção, essa ‘comoção’, que contém as raízes do juízo, contém também a identidade dessa pessoa; a experiência de comoção decorre da apreensão pelo sujeito de uma específica e individualizante característica de humanidade no objecto humano a que se refere a expressão. Tanto é assim que saberemos o que lhe pedir (ainda que nos possamos enganar).)

Mas, o que é que nos permite demonstrar que já se apreendeu também a individualidade de uma obra e não apenas a classe a que pertence, quando se diz “isto é arquitectural!”?

É que a experiência que se faz da obra é uma experiência poética – só uma experiência poética, já o vimos, nos comunica a essência da arquitectura –; e uma experiência poética – como repercussão íntima e pessoalíssima da obra no Eu, que é sua característica – dá-nos a individualidade da obra, a sua insubstituibilidade, antes da sua categorização: a categorização é alóctone em relação à experiência poética, é fruto de uma racionalização que a toma por objecto de análise mas que se situa fora dela (por isso podemos “sentirmo-nos em casa” numa obra sem disso termos conhecimento). Antes de me dizer que a Estrela é um monumento eu sinto, quando estou, ao pôr-do-sol, num

dos vários mirantes da zona ocidental de Lisboa, os meus olhos atraídos pela sua áurea cúpula.

A afecção que nos dá a notícia da presença de uma obra de arquitectura pressupõe necessariamente um *gesto* – enquanto complexo das repercussões que aquela obra provocou em nós. O *gesto* é o constituinte em estado bruto da mole de experiência de onde emerge a notícia de arquitectura. Tem que ser necessariamente assim porque o juízo “isto é arquitectura” requer necessariamente um conjunto de percepções sobre o qual se aplicar: mesmo que não nos tenhamos permitido uma ampla movimentação no seio desse espaço, os nossos olhos tiveram que a realizar e os nossos outros sentidos estiveram também activos, ainda que subliminarmente, constituindo o todo-confuso de uma experiência que, criticamente avaliada, produziu juízo de *arquitecturalidade*. O *gesto*, portanto, aconteceu – acontece sempre – antes do juízo, porque o *gesto* é a maneira como a obra se repercute no sujeito, e um juízo, de natureza poética, que proceda da objectividade da obra, assenta necessariamente sobre essa repercussão.

Às vezes do *gesto* não se tem consciência antes da notícia de arquitectura, e é só a análise realizada pela Leitura que no-lo traz à consciência. Mesmo quando não tínhamos notícia de que uma obra era arquitectura e só viemos a ter conhecimento disso depois dela desaparecer – pela falta que nos faz –, foi a falha de determinados *gestos* que nos eram habituais – o olhar que seguia uma determinada cércea urbana agora interrompida, ou o ritmo constante das fenestraçãoes de uma rua que agora se altera – que nos trouxeram a consciência de que “já não estávamos em casa” e de que aquilo *fora*, portanto, arquitectura.

Existe, portanto, um todo-confuso de que emerge a notícia de *arquitecturalidade* da obra. E o magma desse todo-confuso é o *gesto* – é nele que reside a afecção imediata que concentra a experiência de uma obra de arquitectura e é também dele que se destilam os materiais da Leitura. Por isso se disse que é daquela afecção primária, que se configura como um todo, que se parte para a Leitura: a acção da Leitura é a análise do todo configurado por esta experiência.

Posto isto, tentemos responder: qual é o lugar no Processo de Leitura desta afecção, e a que análises deve ser submetida? A afecção original, que se configura como um *todo com-fuso*, e que inclui, ainda que disso não tenhamos imediatamente consciência, o complexo de movimentos e sentimentos a que chamámos *gesto*, é, então, o Dado da Leitura. É a análise desta afecção primeira que separa os Materiais a partir dos quais se realizam as sínteses de onde resultam os Produtos da Leitura. Esta afecção ocupa três lugares no Processo de Leitura: dá a notícia de que estamos diante de uma obra de arquitectura – e portanto é

ponto de partida natural do Processo de Leitura (que o leitor normal seguidamente desenvolverá por curiosidade) –; é a matéria-prima de cuja análise resulta a consciência dos diversos *tons* e *ritmos* da obra, cuja síntese faz emergir à consciência o *gesto* (como estrutura geral da experiência da obra), de cuja análise se produz o *sentido*; e é a matéria-prima de cuja análise resultam os elementos físicos, os elementos subjectivos e o nexo entre eles, de cuja síntese resulta o elenco de pares estímulo-sensação que permitirá a *reprodução* da experiência.

3. *Materiais* do Processo de Leitura

A importância de definir os *materiais* do processo de Leitura decorre da posição intermédia que eles ocupam no Processo: não nos basta conhecermos o ponto de partida (os *dados*) e o ponto de chegada (os Produtos), pois, se não soubermos a que transformações devemos submeter o ponto de partida, de modo a dispô-lo sob uma forma em que os seus conteúdos estejam disponíveis para a síntese que realiza o ponto de chegada, não conseguiremos realizar essa transformação. Os *materiais* devem apresentar-se de um modo que corresponda aos Objectivos da Leitura e às necessidades dos dois tipos de leitores que a executam, de um modo que seja funcional à síntese dos Produtos.

Ora, qualquer destes aspectos do Processo decorre, em primeira instância, da substância da arquitectura, substância que se poderia definir como sendo *relacional*: a substância da arquitectura não é uma realidade física, mas uma *relação*, de tipo peculiar, que um sujeito estabelece com um objecto da realidade; a substância da arquitectura é semelhante a um arco, a uma ponte, lançada entre um objecto físico e um sujeito humano (veja-se página 35 e seguintes).

Os *materiais* da Leitura, ainda que com dimensão e estrutura elementares, de maneira a que depois se possam articular versatilmente nas sínteses dos Produtos, devem espelhar esta *substância relacional* que é própria da arquitectura. Eles devem, portanto, dispor-se segundo uma estrutura bi-polar em que um aspecto físico da obra é feito corresponder a uma repercussão no sujeito (algo a que genericamente nos poderíamos referir como uma sensação ou uma impressão).

Na sua estrutura mais elementar, numa configuração que chamaríamos sub-atómica (porquanto é uma subdivisão da unidade mínima), poderemos falar de dois tipos de materiais: materiais sensoriais (de natureza subjectiva) e materiais físicos (de natureza objectiva). Esta fisionomia dupla dos materiais é aquela que se considera mais normal, a partir da qual se compõe normalmente um discurso sobre uma obra de arquitectura – é, digamos, a ocorrência habitual dos materiais usados

para o discurso sobre o Património. Devemos, contudo, fazer notar que ela, apenas assim, é insuficiente. Falta-lhe ainda estabelecer o nexo que conjuga um elemento do primeiro tipo de materiais com um elemento do segundo tipo de materiais. A ausência de averiguação do nexo entre os dois tipos de materiais resulta em discursos de cariz objectivo mas meramente técnico, ou de cariz subjectivo mas meramente opinativo que, em qualquer dos casos, não reconhecem a integralidade da obra como arquitectura, e não conseguem realizar a Leitura.

A constituição dos *materiais* com uma estrutura que alia os efeitos psicológicos à realidade corpórea que os produz, incrementa a intersubjectivação da percepção, tendente à intersubjectivação da Leitura. E, por outro lado, garante a pertinência da recolha de dados físicos à experiência da arquitectura, pois só serão atendidos aqueles que de algum modo se intrometem na esfera do Eu (só nos interessam os elementos físicos que geram uma repersussão humana, não todos). (Esta qualidade dos *materiais* da Leitura é útil à didáctica da arquitectura – pela compreensão da reacção subjectiva que um conjunto de aspectos objectivos da obra provoca – e à crítica da arquitectura – introduzindo o leitor à comunhão da experiência da obra).

Não é contudo decisivo para a investigação que haja uma nítida separação entre os dois campos. A necessidade de sublinhar a existência destes dois tipos de material decorre do facto de não ser possível completar a Leitura apenas com um deles. Se só recolhermos material objectivo não poderemos, evidentemente, chegar a um nível em que tomemos consciência da participação da obra na vida do Eu – porque à partida prescindimos dessa participação. Se só recolhermos material subjectivo nunca saberemos se a nossa interpretação corresponde à realidade, se portanto é comunicável e entendível por outros, o que lança inelutáveis dúvidas sobre a sua utilidade.

Feita esta salvaguarda usaremos os termos *material sensitivo* e *material físico* para indicar uma *predominância* destas qualidades, mas não uma exclusividade delas.

Assim, o *material sensitivo* é aquele que reside em âmbito subjectivo e a sua existência só pode ser concebida nesse ambiente, porquanto a sua natureza se refere sempre a um ente humano, a uma pessoa. É algo que seria impróprio atribuir a um animal ou a uma máquina, ainda que estes tenham percepção da realidade³⁰⁶. O conceito de sensação que acima aduzimos deve ter esta característica, de ser uma repercussão pessoal. Mas não poderemos esquecer que a noção de material sensitivo contém também a característica de ser uma resposta, uma im-pressão, fruto do acolhimento no Eu de algo exterior ao Eu.

³⁰⁶ Veja-se nota 185.

O *material físico* procede de um âmbito objectivo e – embora tenha sido aferido por um sujeito, tenha também passado a habitar nele e portanto esteja também configurado como uma *impressão* no sujeito – não seria apropriado dizer, deste tipo de material, que adquiriu uma característica pessoal: provavelmente ele seria passível de existir, com a mesma estrutura (enquanto simples percepção da realidade), num animal ou numa máquina. Pode-se sempre admitir que o material físico tem uma procedência exterior, que tem origem na realidade, que não é pura fabricação do Eu.

Nem sempre é fácil distinguir estes dois tipos de material: a cor é evidentemente uma impressão subjectiva, mas ela pode ser quantificada e medida num âmbito exterior ao sujeito – por isso consideramo-la parte do material físico-objectivo. A sensação de conforto e calor que procede da cor já é, no entanto, puramente subjectiva, porquanto não pode subsistir fora de um sujeito humano. (Dizê-la ‘subjectiva’ não significa contudo que não seja aferível com rigor, porque das impressões subjectivas é sempre possível um juízo intersubjectivo, com validade num âmbito cultural definido, ou mesmo, dependendo do aspecto em causa, com validade universal.)

Esta fisionomia dos materiais demonstra-se adequada aos Produtos.

O material *sensitivo-subjectivo* reúne as impressões que acontecem no sujeito por acção do objecto arquitectónico. É ele composto pelas sensações, pelos sentimentos, e movimentos induzidos pela presença do objecto arquitectónico. Sobre este material nós podemos reflectir tomando consciência das particularidades do *gesto* a que aquela obra nos induz, e no *sentido* desse *gesto* e da obra.

Realizando o percurso inverso podemos, a partir desse material sensitivo, tomar consciência do que constituímos como realidade física da obra (mediante uma operação de reconhecimento da aparência, similar à redução fenomenológica husserliana³⁰⁷). O segundo tipo de material que se usa na Leitura e que importa recolher para a realizar, é pois constituído pelas características físicas da obra ou, mais exactamente, pelas características físicas da *forma* da obra (pois é pela *forma* que a obra se comunica, como vimos – veja-se página 207 e seguintes): trata-se, portanto, das dimensões, dos materiais, das técnicas construtivas, da textura, da cor, etc... O reconhecimento minucioso dessas características, submetidas à crítica da sua pertinência à experiência essencial da obra, permite-nos compor a *reprodução*.

A caracterização do *material sensitivo*, do seu modo de recolha e do seu processamento foi já razoavelmente analisado nos capítulos relativos

³⁰⁷ Edmund Husserl – *A Ideia da Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

aos Produtos do Primeiro Objectivo – tanto mais que estes Produtos têm um carácter unitário de que é relativamente simples determinar a suficiência da resposta. Mas o segundo tipo de material, enquanto configura o essencial do Produto relativo à *reprodução* e este possui uma estrutura múltipla e extensa, requer ser considerado com maior pormenor. De modo a responder às exigências decorrentes da responsabilidade social e cultural do arquitecto-restaurador é necessário perscrutar visceralmente a realidade da obra – mais do que reclamava a exigência (dependente do *material físico*) de intersubjectividade, posta em acto pela Leitura do leitor comum. A acção do arquitecto-restaurador, investindo os aspectos subcutâneos da forma arquitectónica, interferindo na materialidade profunda da obra, requer um atento conhecimento dessa materialidade e das repercussões formais das suas alterações internas.

Depois de perceber qual o *tom* e o *ritmo* de um determinado edifício, depois de perceber quais as sensações que contribuem para esse *tom* e esse *ritmo* e, pela análise destas, quais os aspectos formais da obra responsáveis por essa sensação, é necessário conhecer o aspecto, diríamos, quase científico da matéria, que produz aquela forma – não tanto para a copiar, na acção do restauro, mas para que, previamente à intervenção, se tome consciência de como a nossa acção, por mínima e prudente que seja, pode alterar essa matéria e, por consequência, essa forma, a sensação produzida, o *tom* ou *ritmo*, o *gesto* e finalmente o *sentido*. (Muitas vezes, aliás, a compreensão de um determinado efeito estético acontece quando esse efeito é inadvertidamente modificado por uma alteração técnica de que não se esperavam consequências perceptivas – situação que deve ser acautelada o mais possível no projecto de restauro, mediante uma cuidada análise prévia incluindo, eventualmente, ensaios.)

Se a compreensão de um espaço depende da sua qualidade de luz será provavelmente importante conhecer os parâmetros dessa luz para que colocando luz artificial eles não sejam alterados. Ou para que um simples estore, um estreitamento do vão por razões estáticas, ou um tipo de vidro com qualidades de refacção ou cor diferentes do anterior não mudem essa luz característica do espaço, e com ela o *tom*. Se a qualidade da luz de um espaço depende da reflexão múltipla nas superfícies parietais, será com certeza importante conhecer os materiais que produzem esse efeito e as suas propriedades relativamente à reflexão, para que, havendo necessidade de substituir uma parte da parede, porventura pequena (por perda de capacidade estática, por exemplo) e, ainda que se o faça com o mesmo tipo de pedra, se lhe dê o mesmo tipo de polimento e se lhe aplique, tal como antes, uma cera de cor semelhante, de modo a que o efeito geral não seja perturbado (uma vez

que a pedra, sendo da mesma espécie, não é da mesma pedreira e a cera dificilmente terá as mesmas qualidades de refacção que tinha a antiga).

Se a substituição ou reforço de uma parte do pilar devido à perda de capacidade estática deste, ainda que usando sofisticadas técnicas e evoludíssimos componentes químicos, não tiver comprovado a compatibilidade química destes com o material pré-existente, pode acontecer que contribua para a sua mais rápida desagregação. Se o reforço estático (ou estético) de um ornamento for realizado utilizando um material cujo envelhecimento não é perfeitamente conhecido, ainda que, após a aplicação, tudo esteja homogêneo e com a mesma aparência, a alteração da cor desse material poderá causar uma perturbação no elemento ornamental tratado, que desagregará a unidade do elemento e obstacularizará à compreensão de *sentido* da obra. Igualmente, num reboco que tem que ser feito de novo (e que deve ser percebido como diferente do restante contexto), é importante considerar que o resultado final da sua aparência e o seu efeito sobre a envolvente – e portanto a sua harmonização com a restante pré-existência, em função das finalidades conservativa e revelativa do restauro – depende não apenas do tipo de ligante da argamassa e da granulometria dos seus inertes, mas também da proveniência e características mineralógicas desses inertes.

A Leitura da arquitectura deve pois esforçar-se por conhecer também esses aspectos porventura técnicos e aparentemente desprezáveis mas que interferem, mediante a sua materialidade, mediante as suas características físicas, na percepção global da obra de arquitectura.

Havendo realizado a definição dos dois tipos de material que servem a Leitura da arquitectura – o *material sensitivo* (ou material subjectivo) e o *material físico* (ou material objectivo) – devemos agora analisar os locais e processos de os recolher, as regiões conceptuais em que os procurar. Trata-se de saber quais os *âmbitos de investigação* em que se devem escavar os *materiais* que nos permitirão realizar a Leitura da obra, ou dos *eixos* segundo os quais encetar a pesquisa de modo a reunir esses *materiais*, especificando-se assim as principais *dimensões* sobre que interrogar o objecto – aliás, com esta expressão identificamos este aspecto do Processo de Leitura: Dimensões da Leitura

V. DIMENSÕES

1. Premissas

1.1. Necessidade e finalidade das dimensões do Processo de Leitura

A categoria do Processo de Leitura a que chamámos Dimensões visa apontar e delimitar o território onde poderão ser encontrados os Materiais apropriados à realização das sínteses que configuram os Produtos da Leitura.

Esta categoria agrega várias vertentes de significação que fornecem outras tantas indicações pertinentes ao Processo de Leitura. Por um lado, ela designa os *âmbitos* objectivos em que se pode encontrar informação sobre a obra. Por outro, ela estabelece os *eixos* ou vectores gerais segundo os quais se pode questionar uma obra de arquitectura de modo a penetrar no seu ser. Subjaz ainda à conceptualização desta categoria o reconhecimento de uma homologia entre os aspectos segundo os quais ela se especifica e os aspectos afins de uma qualquer obra de arquitectura: embora estejamos a tratar das Dimensões do Processo de Leitura – e estas sejam essencialmente dimensões *da leitura* da obra e não *da obra* propriamente dita – estas possuem necessariamente uma certa correlação com as Dimensões do objecto arquitectónico monumental em geral, só assim podendo ser indicativas dos planos segundo os quais interrogar esse objecto (não se pode contudo dizer que estas correlações entre dimensões da Leitura e da obra sejam biunívocas e exclusivas, não obstante se possa reconhecer nelas alguma preferencialidade). Explicitaremos a seguir estas vertentes de significação.

ADVERTÊNCIAS

A delimitação dos eixos heurísticos relativos à obra em análise e/ou dos âmbitos de recolha de material (de cujo processamento e síntese resulta a Leitura) requer algum cuidado, pois, pela definição destes, se está de algum modo a definir o próprio objecto de estudo. Prescindindo, durante a pesquisa, da regra do desenho ou das propriedades de reflexão lumínica dos materiais, da música que se ouvia na época ou da educação e formação do arquitecto, pode, porventura, inibir-se a aquisição do *sentido* da obra, na medida em que pode acontecer que seja exactamente nesse aspecto desprezado que resida a chave para a compreensão da razão de ser de uma particular faceta da obra que manifestaria ser determinante para a experiência plena dela.

Importa assim, antes de mais, salvaguardar que a definição desses *eixos* e/ou *âmbitos de investigação* (como aliás a anterior definição dos tipos de materiais a recolher) é puramente indicativa, porquanto apenas o real e pessoal conhecimento da obra, (processo pelo qual há efectivo engrandecimento do Eu³⁰⁸, mediante a aquisição de um conteúdo que verifica ser-lhe pertinente e que antes não possuía), apenas a possibilidade de obtenção de um conhecimento real e pessoal da obra é, dizíamos, critério de discernimento acerca da adequação dos materiais encontrados. Uma selecção do tipo de material pertinente à Leitura (ou do *âmbito de investigação* em que este pode ser encontrado) realizada *a priori* – que não decorra exclusivamente e directamente do “desejo” da obra em se dar a conhecer (desejo em que a obra é sujeito, não objecto) – é preconceituoso e, por isso, inevitavelmente manipulador do ser e da mensagem da obra.

NECESSIDADE

Não deixa, contudo, de ser necessária a definição desses *eixos* e/ou *âmbitos de investigação* do Processo de Leitura. Salientando aspectos do objecto, apontando locais e sobretudo processos para auferir o material necessário à Leitura, a indicação das Dimensões aplanar aquela dificuldade que consiste em, perante a magnitude avassaladora de uma obra, não saber por onde iniciar a pesquisa. A nomeação dos *eixos* e/ou *âmbitos de investigação* simplifica consideravelmente a tarefa de cartografar *a priori* a esfera de acção de uma arquitectura, em cujos meandros esperamos encontrar os dados pertinentes à sua compreensão e ao esclarecimento intersubjectivo do seu *sentido*, e na qual poderemos depois aventurarmo-nos sem receio de nos perdermos.

A categoria ‘Dimensões’ não pretende apenas indicar os locais de colecta dos materiais: quer porque sabemos já que eles não se encontram imediatamente disponíveis e devem ser transformados a partir dos *dados* da Leitura; quer porque, conhecendo as espécies de materiais de Leitura existentes – sensitivos e físicos – sabemos, com bastante aproximação, onde os encontrar (respectivamente, no sujeito e na obra). Esta categoria confronta-se com o problema, que ocorre com alguma frequência, de não se reconhecerem imediatamente os elementos apropriados às sínteses determinadas pelos Produtos. Ela procura então sugerir as ordens de conhecimento onde será espectável encontrar os *materiais* que contribuam para a compreensão da obra. Ela fornece uma taxonomia prévia onde depositar os materiais encontrados e segundo a qual pesquisar os materiais ainda desconhecidos.

³⁰⁸ S. M. Paci – *Tirerò Peggy fuori dal ghetto, (intervista a A. Fienkielkraut)* in «30 giorni», n. 6, giugno 1992, p. 60.

É ainda conveniente notar numa outra útil particularidade das Dimensões da Leitura: na sua qualidade de indicadores dos *âmbitos de investigação* da obra elas conjugam em si, simultaneamente, aspectos da natureza arquitectónica da obra e da natureza das *fontes* para o estudo dessa obra; elas indicam-nos não só os tipos de informação pertinentes ao conhecimento da obra mas também as províncias institucionais onde os recolher.

1.2. *Forma* como âmbito de investigação da obra

Antes de especificar as Dimensões do Processo de Leitura, convirá salientar como a investigação da obra, em si mesma, coincida com a investigação da *forma* da obra; como as Dimensões do Processo de Leitura tenham sempre por objecto, necessariamente, a *forma* da obra. Devemos também fazer notar como o acesso à forma da obra aconteça sempre mediante a experiência dessa forma por alguém. Analisemos estes aspectos.

A *forma* é a maneira como a obra de arquitectura se manifesta.

A obra de arquitectura, já o dissemos (vejam-se páginas 81 e 86), não manifesta a sua presença, enquanto obra de arquitectura, pela função (como no caso de uma ferramenta) – uma vez que outra obra de arquitectura pode ter o mesmo uso sem que isso obrigue que seja a mesma obra de arquitectura –, nem pela construção (como se fosse só material: “é de adobe”, por exemplo) – uma vez que outra obra de arquitectura pode usar os mesmos materiais e a mesma tecnologia –, nem pelo seu conteúdo semântico, ou histórico (como um relatório ou um documento); a obra de arquitectura não manifesta a sua presença por qualquer outra característica que não provenha da *forma* – a forma externa, aparente, concreta, visível, tangível, audível... –; todas aquelas mesmas características podem existir noutro ente arquitectónico, não podendo, portanto, conceder identidade única a uma arquitectura. Pelo contrário, de uma obra de arquitectura que tivesse exactamente a mesma *forma* de outra (compreendidas as características da forma que decorrem da sua localização, como a topografia e a iluminação natural) poder-se-ia dizer que era a mesma, porquanto os factores objectivos de ambas as experiências seriam absolutamente coincidentes.

Ao contrário de um ser humano a obra de arquitectura não age: não se movimenta, não fala. Um ser humano expressa a sua individualidade não só pela sua aparência, mas também pelas suas atitudes, pelos seus gestos. (De dois seres humanos cuja fisionomia fosse igual não se poderia, por isso, dizer que são o mesmo). Mas na obra de arquitectura

(e na obra de arte) a sua única expressão, o seu único veículo de comunicação, é a *forma*.

A *forma* da obra de arquitectura é, assim, o único meio de acesso à individualidade dessa mesma obra. Não queremos com isto dizer que a sua individualidade e identidade resida apenas na forma externa: a individualidade da obra ultrapassa a notação das particularidades da forma. A obra de arte possui, tal como o ser humano, uma intimidade, não imediatamente aparente, que lhe define o carácter. O que queremos dizer é que, na obra de arquitectura, o único caminho para conhecermos essa intimidade específica, é a *investigação da sua forma*: o dado real que identifica a obra de arquitectura é a sua *forma*.

Assim sendo, toda a recolha de informação relativa à especificidade de uma obra de arquitectura é relativa à sua *forma*.

De certo modo a apreensão da forma da arquitectura esgota a apreensão do concreto de uma arquitectura (embora não esgote a sua compreensão) – não porque não existam outros métodos de investigação, que não a investigação da forma, e outros conteúdos a conhecer na obra, mas porque é *na forma* que reside a expressão específica da obra, é *na forma* que a obra se apresenta. Também não pretendemos com isto sugerir, de modo algum, que o conhecimento em arquitectura se reduza à descrição da sua forma: a forma é a única manifestação do ser da arquitectura; a forma não esgota esse ser, mas ele também não admite qualquer outra apresentação sua senão por ela.

A forma da obra pode ser conhecida por vários meios – meios puramente técnicos, inclusivamente –, mas, se considerarmos a pretensão de repercussão antropológica que assiste à obra de arquitectura, a forma da obra só é devidamente conhecida – de um modo correspondente à sua natureza e à extensão e profundidade da sua aspiração comunicativa –, se for *experimentada* (veja-se o capítulo anterior, especialmente páginas 93 a 120). A *experiência da forma* da obra de arquitectura, por um sujeito humano disposto a esse tipo de acção (conforme foi anteriormente descrita), é pois condição para o conhecimento da arquitectura. A relação entre sujeito humano e forma arquitectónica – relação próxima, directa, presencial – define, portanto, por excelência, o âmbito de investigação da obra; só numa relação assim a obra se dispõe a acolher o seu leitor e a desvelar-lhe os seus segredos.

As reproduções visivas da Forma (vulgarmente ditas “imagens”) não são a *forma*: são partes dela, mas formuladas como um todo – *uma* fotografia, *um* desenho –, válidas em si, que pela representação, aparentemente transparente (e quase sempre indiscreta), do referente – a obra de arquitectura – iludem quanto à propriedade e totalidade da

informação exposta³⁰⁹. Mesmo a mais completa série de “imagens” não consegue transmitir a forma global de uma arquitectura. Porque dizer que nessa série estavam mencionadas todas as categorias pertinentes àquela específica forma arquitectónica, implicava que essa arquitectura tivesse sido plenamente compreendida, perfeitamente analisada nas suas partes e completamente abarcada a estrutura de relação dessas mesmas partes. Essa afirmação, a ser feita, ainda que tacitamente, não pode senão ser considerada vã e superficial presunção. A possibilidade de tão perfeita análise poder vir a acontecer significaria, por outro lado, que aquela arquitectura já não seria necessária – ela teria sido eficazmente re-produzida. A realidade ensina-nos no entanto que não é assim: a arquitectura é *vivida* – não é nunca por acreção que obtemos dela conhecimento útil. A arquitectura, enquanto arte e monumento, é irreduzível a qualquer meio de comunicação ou conjunto de meios de comunicação. E só a sua *experiência*, sem intermediários, a pode cumprir completamente, na sua própria função antropológica.

É possível (e, aliás, útil) considerar Leituras da Forma realizadas por outros leitores, mas, ainda aqui, seria necessário considerar a possibilidade da assimilação dessas leituras pelo leitor actual – o que requer sempre algum estrato de leitura pessoal, sobre o qual edificar com o material estrangeiro.

Também as reproduções visivas (“imagens”) produzidas pelo próprio leitor estão afectadas pela mesma perniciosa ilusão de reflectirem transparentemente a obra retratada – o que é particularmente evidente no caso das fotografias e menos no caso dos desenhos. Porém, estas “imagens” geradas pelo próprio estão normalmente imbuídas de um mais amplo conhecimento, que não provém directamente delas, mas da empatia com a obra, adquirida durante a constituição dessas “imagens”, na presença da obra. O desenho – mas especificamente na dimensão acima definida, evitando a alienação resultante da eventual concentração

³⁰⁹ De acordo com José Gil (José Gil – «*A imagem iminente*» in LisboaPhoto 2005. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa – Público, 2005; pp. 45-53) o conteúdo principal da fotografia é o não-existente, porquanto o enquadramento fotográfico estabelece nexos entre objectos que não as tinham na realidade, chamando a tema exactamente essas relações recém-criadas pelo enquadramento fotográfico. É inerente ao registo fotográfico a ficção de um espaço e de um trânsito de relações que não existem na realidade; perceptivamente a representação fotográfica é representação do irreal. A fotografia é por isso intrinsecamente inadequada para a representação da realidade – ela cria relações onde não existem e censura outras que existem – e isto não se deve perder de vista quando a fotografia tem por referente a arquitectura: os nexos que se lêem numa fotografia de arquitectura são aqueles que a fotografia inventou, não os que se constatarem na experiência presencial da arquitectura.

em si, conseqüente ao seu valor plástico – demonstra-se assim uma ferramenta singularmente útil para a compreensão da obra. Por ele damos-nos conta, paulatinamente e profundamente, das características físicas da obra e da sua repercussão no sujeito-leitor; por ele, conseguimos até anotar, para futuro processamento – pela e-motividade transposta para o desenho pelo traço –, não só a Forma da obra, mas também a sua *experiência*.

1.3. Especificação das Dimensões do Processo de Leitura

Esta caracterização da Forma como âmbito de percepção da obra e, portanto, como necessário objecto das Dimensões do Processo de Leitura não é, no entanto, bastante para a especificação destas Dimensões, de uma maneira que as torne eficazes no Processo de Leitura. As anteriores considerações têm por finalidade ressaltar que o conhecimento da obra advém da relação, o mais franca possível, entre sujeito e objecto arquitectónico e que o concreto da obra a ser conhecido é a sua Forma, mas não contribui para uma operativização da investigação conforme havíamos afirmado ser pertinente. Devemos portanto particularizar as dimensões da investigação de um modo que não decorra do seu objecto.

O conhecimento presencial da forma da obra – aquela investigação realizada na relação directa do leitor com a obra – constitui o modo de conhecimento necessário e ideal da obra de arquitectura em estudo, mas raramente constitui o único modo ou o modo suficiente. Se a forma é o meio pelo qual a obra se comunica, a apreensão desta deveria bastar para da obra se obter a compreensão suficiente – aquela compreensão da obra que a torna participante no Eu, que revela o sentido, existencialmente activo, da obra. Este tipo de conhecimento pode de facto bastar para a constituição da experiência da obra – se da relação com a obra se conseguir perceber o gesto e o sentido. Contudo assim não conseguiria ainda atingir a intersubjectividade que determina a leitura, além de que raramente a experiência desacompanhada do leitor entrega a forma da obra na sua plenitude. Para ultrapassar estes defeitos o leitor recorre ao auxílio de outros leitores – na experiência desta obra e na experiência de outras obras com as quais se possam estabelecer relações pertinentes (de época, de estilo, de tema...). É este progressivo alargamento do núcleo individual da experiência a outros autores e a outras obras que determina o escalonamento das várias dimensões do Processo de Leitura. Segundo o maior ou menor grau de intersubjectividade das observações que

propõem, as Dimensões do Processo de Leitura podem ser organizadas em três grupos.

A primeira Dimensão da Leitura é constituída pelas observações que o autor da Leitura realiza individualmente perante a obra em estudo e pela experiência que dela tem. Embora deseje uma Leitura intersubjectivável este tipo de investigação não contém nada que a possa garantir (ainda que possa ser favorecida pela tendencial objectividade da experiência), pois nela não está considerada o confronto com qualquer outro sujeito. Nesta circunstância o leitor não está apetrechado com nenhuma outra ferramenta além da sua percepção, e esta está completamente dirigida para a obra naquilo que ela mostra imediatamente de si, a saber, a sua *forma*: o *âmbito de investigação* peculiar a esta Dimensão de Leitura da obra e o *eixo* em que se concentra a sua atenção é pois a Forma da arquitectura. Trata-se de uma modalidade de observação que está dependente das im-pressões que a obra causa no observador, das *sensações* que lhe provoca: o que determina uma modalidade de investigação que poderíamos definir como *estésica* (enquanto ela parte das *sensações* – “*aísthesis*” – causadas pela forma da obra). Toda a informação recolhida nesta dimensão da Leitura decorre da relação directa, imediata, do leitor com a obra. Sobretudo porque esta dimensão da Leitura se concentra na Forma da obra, mas também porque é aquela que lida com as repercussões subjectivas ocorridas na presença da obra, de entre Dimensões da Leitura é esta a que mais directamente se prende com a qualidade de Arte da arquitectura (o exame completo desta qualidade põe, contudo, em jogo outras Dimensões da Leitura). Dependendo da maneira como olhamos para esta Dimensão da Leitura da obra – a partir do objecto ou a partir do sujeito – podemos denominá-la ‘*da Forma da obra*’ ou ‘*estésica*’³¹⁰.

A segunda Dimensão da Leitura da obra pretende considerar observações e experiências de outros sujeitos, ainda encarados individualmente. A intersubjectividade absoluta destes conteúdos não está ainda assegurada, mas este é um importante estágio de compromisso, porquanto, continuando fixos na individualidade da obra em análise, se congregam à sua volta múltiplos olhares de vários sujeitos, aferindo-se entre si e ao olhar do leitor principal, realizado na primeira Dimensão da

³¹⁰ Dizemos estésica e não estética por deferência para com o ramo da filosofia que é assim denominado e que trata da Arte. Nisto seguimos Kant que se pronuncia nos seguintes termos: «São os alemães os únicos que actualmente se servem da palavra estésica para designar o que outros denominam crítica do gosto. Esta denominação tem por fundamento uma esperança malograda do excelente analista Baumgarten, que tentou submeter a princípios racionais o julgamento crítico do belo, elevando as suas regras à dignidade de ciência. [...] Por esse motivo é preferível prescindir dessa denominação ou reservá-la para a doutrina que expomos, que é verdadeiramente uma ciência» – Immanuel Kant – *Crítica da Razão Pura*. (*Estética transcendental*: §1) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, nota da p. 62.

Leitura. Esta Dimensão da Leitura tem portanto o papel de *confirmar* a experiência anteriormente realizada pelo leitor principal ou, caso ele a ela não tenha conseguido chegar, de o introduzir a ela. A modalidade de acesso ao conteúdo de anteriores convivências de outros indivíduos com a obra é *histórica*, na medida em que, tendo acontecido no passado, foi na História que elas ficaram gravadas e é no seu depósito que podemos esperar encontrá-las. Os Dados e Materiais correlatos a esta Dimensão da Leitura já não se auferem da relação directa do leitor com a obra mas abrigam-se principalmente em *documentos* bibliográficos e iconográficos que têm, de algum modo, a obra por objecto³¹¹. Consequência ulterior, mas não despicienda, desta dimensão da Leitura é a averiguação do devir da obra e do devir da sua experiência. Esta Dimensão tem, portanto, uma característica diacrónica – diferente da anterior que, por procurar um tipo de conhecimento em que o tempo não tinha razão para ser considerado (porquanto resultava de um conhecimento realizado sempre pelo mesmo sujeito e tendente a ser instantâneo), se poderia dizer que era sincrónica. Embora o laço seja ténue e quer a Dimensão Estésica da Leitura quer a Temática (que trataremos a seguir) sejam substantivamente relevantes para a compreensão da natureza da arquitectura como Memória, é esta dimensão da Leitura que mais directamente tem a ver com aquele conteúdo da obra de arquitectura, sobretudo se atendermos ao aspecto colectivo da Memória, bastante notório quando nos detemos sobre o carácter diacrónico desta Dimensão. Definimos esta Dimensão da Leitura como *histórica* – apenas pela consideração da residência dos dados desta Dimensão no depósito da História –, pese embora que a sua característica electiva seja a da visão intersubjectiva concentrada na obra em estudo.

A terceira Dimensão da Leitura da obra procura um ulterior alargamento na qualidade intersubjectiva da Leitura – chegando a níveis tendencialmente absolutos pelo menos dentro de uma determinada cultura – conquanto sacrifique a qualidade específica da Leitura da obra em análise. De facto esta Dimensão já não se concentra, como as anteriores, numa obra, mas sim na família ou classe a que esta pertence: se for um templo, na família dos templos, se for um museu, na família dos museus... O seu objectivo é adquirir aquilo a que chamámos antes Tema (veja-se página 169): quer-se averiguar o tipo de experiência

³¹¹ As obras de arte do passado têm também uma acção documental – como a Igreja da Memória e Queluz cumprem um papel documental relativamente à Estrela, por terem sido realizadas pelo mesmo arquitecto –, mas o acesso a esse conteúdo documental (se não nos detivermos na consideração de elementos puramente estilísticos ou filológicos) pressupõe a realização de uma Leitura dessas obras, o que levanta o problema – que não obstante, não é irresolúvel embora seja complexo – de Leituras dentro de Leituras.

inerente àquela classe de arquitectura, o “padrão de acontecimentos” que ela faculta e que determina a sua correspondência à existência humana, a modalidade típica do homem-em-acção que aquela obra acolhe; de algum modo esta Dimensão da Leitura define a percepção que a sociedade esperava ter desta obra. Esta linha de investigação ajuda-nos a determinar o grau de realização da obra – porquanto me permite conceptualizar e eleger o paradigma da classe a que a obra pertence, com o qual depois se pode comparar a obra em análise, ao nível das suas qualidades habitacionais –; e é um poderoso introdutor à experiência específica da obra – pelas prontas relações que estende a outras obras, ao definir um círculo de obras identificadas por uma particular experiência, e pelos campos conceptuais e empíricos, relativos àquela espécie de habitação, que imediatamente apresenta –; serve-nos ainda para confirmar a experiência particular do leitor principal, obtida com a primeira Dimensão da Leitura. Poder-se-ia dizer que a qualidade das suas informações é sincrónica, mas de uma sincronia substancialmente diferente daquela que tem a Dimensão *estésica*. Aqui a sincronia tem uma característica essencial: é um destilado do devir – uma tra-dição, no sentido próprio do termo (uma passagem de testemunho) – que melhor se poderia definir como qualidade eviterna. É desta substância destilada do tempo – que guarda apenas as constantes do devir, as recorrências sistemáticas no modo de relacionamento do homem com o meio que configuram as formas arquetípicas de habitar – que mana a qualidade quase absolutamente intersubjectiva desta Dimensão da Leitura. A reunião dos conteúdos próprios desta Dimensão faz-se, exactamente, pela investigação dos arquétipos do habitar que são veiculados pela literatura de várias disciplinas: desde a Fenomenologia Existencialista³¹² à História das Religiões³¹³, da Psicanálise³¹⁴ à Psicologia Ambiental³¹⁵ e à Teoria da Arquitectura³¹⁶. E os materiais por ela recolhidos são de uma substância essencialmente antropológica. (A escavação da essência dos mitos, dos símbolos e dos ritos – tal como Eliade a executa – gera produtos que se poderiam considerar residentes num inconsciente

³¹² Vejam-se os trabalhos de Heidegger citados na nota 249 e a *A poética do Espaço* de Bachelard (São Paulo: Martins Fontes, 1993).

³¹³ Vejam-se os trabalhos de Eliade citados na nota 239.

³¹⁴ Veja-se o Carl Gustav Jung – *Chegando ao Inconsciente* in Carl Gustav Jung (concepção e organização) – *O Homem e os seus símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999, pp. 18-103.

³¹⁵ Clare Cooper Marcus – *The House as Symbol of Self* (Working paper nº120, May 1971) Institute of Urban & Regional Development, University of California, Berkeley; e *House as a Mirror of Self*. Berkeley-California: Conari Press, 1995.

³¹⁶ Especialmente o pensamento de Louis Kahn (veja-se a seguir página 172 e seguintes), mas também de Norberg-Schulz (*Genius Loci: Paesaggio, Ambiente, Architettura*. Milano: Electa, 1998)

colectivo³¹⁷. Na medida em que esses mitos, símbolos e ritos, reflectem a ontologia do Homem³¹⁸, a sua investigação é equiparável a uma espécie de psicanálise da cultura ou mesmo da humanidade.) Esta Dimensão é aquela que mais directamente se prende com a natureza habitacional da arquitectura, embora a exceda, na especificação da individualidade habitacional da classe a que a obra pertence. Em função do seu *munus*, definimos esta Dimensão como *temática*.

Estas três Dimensões da Leitura, reverberando aproximativamente Dimensões da arquitectura, compõem como que os três eixos que medem o espaço em que a obra se desenvolve: a largura (Forma), o comprimento (História) e a altura (Tema) de uma obra de arquitectura de carácter monumental. A disposição tripartida das dimensões da investigação da obra, aguçando o olhar do investigador para outras tantas *facies* de conhecimento, contribui para uma compreensão sistemática e socialmente sustentável da obra.

Apresentaremos seguidamente, em detalhe, cada um destas Dimensões da Leitura, incidindo particularmente nos modos de recolha dos materiais próprios de cada uma delas.

³¹⁷ Eliade faz explícita menção a esta figura do inconsciente colectivo e ao serviço que lhe poderiam prestar as investigações dos mitos dos símbolos e dos ritos de um historiador das religiões, num artigo acerca de Jung (Mircea Eliade – «Incontro con Carl Jung» in *Spezzare il tetto della Casa*. Op. cit. pp. 31-39)

³¹⁸ Chame-se à colação o que Eliade diz sobre o mito: «*Il mito racconta una storia sacra, cioè un avvenimento primordiale che ha avuto luogo all'inizio del tempo, ab initio. È dunque sempre il racconto di una "creazione": si racconta come qualcosa è stato prodotto, a cominciare a essere. Per questo d'altronde il mito è solidale con l'ontologia: non parla che delle realtà, di ciò che è accaduto realmente, di ciò che si è pienamente manifestato. Evidentemente, si tratta delle realtà sacre perché, per le società arcaiche, il sacro è il reale per eccellenza. Tutto ciò che appartiene alla sfera del profano non partecipa all'Essere, e precisamente per la ragione che il profano non è stato fondato ontologicamente dal mito, non ha modello esemplare. [...] Soltanto il mito infatti rivela il reale, il efficace. [...] la funzione principale del mito è dunque quella di rivelare i modelli esemplari di tutti i riti e di tutte le attività umane significative[...]» (Mircea Eliade – «Struttura e funzione dei miti» e in *Spezzare il tetto della casa: la creatività e i suoi simboli*, Milano: Jaca Book, 1997; pp. 59-60.)*

Atenda-se também ao seguinte excerto, considerando a semelhança de fundo entre a mentalidade arcaica e a do homem actual que este autor estabelece e que se reportou na nota 160: «*La struttura arcaica di questa mentalità è nata sotto il segno della ontologia. La paura dell'uomo arcaico è l'irreale, l'insignificante, la morte; tutto il suo essere è assetato della realtà ultima, per quanto triviali siano le formule con le quali viene indicata questa realtà assoluta [...] L'ontologia e l'ontico sono l'unica "ossessione" dell'uomo arcaico. [...] Con tutto ciò chi fa e pensa egli persegue sempre la stessa cosa: partecipare al reale, collocarsi nel cuore della realtà. De conseguenza le cose non hanno senso per lui che nella misura in cui cessano di essere "cose", oggetti isolati irreali, effimeri, e diventano emblemi o veicoli dei principi metafisici. [...] una simile struttura mentale non si può interessare che a ciò che è "impersonale", all'"archetipo", alla categoria» (Mircea Eliade – «Commenti alla legenda di Mastro Manole» in *I Riti del Costruire*, Milano: Jaca Book, 1990 p. 20.)*

2. A Dimensão Estésica do Processo de Leitura

2.1. Determinação da Dimensão Estésica do Processo de Leitura.

A Dimensão Estésica do Processo de Leitura é aquela que tem por âmbito de investigação o que designámos por “forma externa” (veja-se página 207 e seguintes) e por condição a *comparência* do leitor na obra. É a investigação realizada na relação imediata do leitor com a obra – e não apenas a pesquisa que tem por objecto a *forma* da obra arquitectónica, mas a pesquisa que se realiza nas condições normais e prioritárias de apreensão da forma: com a presença do leitor perante a obra (portanto disponível e aberto a ela) e da obra perante o leitor (o que implica o conhecimento da obra num momento de acção que lhe seja própria (a liturgia numa igreja, o quotidiano numa casa)). A Dimensão Estésica do Processo de Leitura utiliza, como matéria-prima, as afecções que a “forma externa” da obra causa no sujeito-leitor.

2.2. Conteúdos da Dimensão Estésica do Processo de Leitura.

Quando trabalhamos sobre esta Dimensão, não há particular interesse em tentar recolher “toda” a informação residente na “forma externa”, de anotar *todos* os conteúdos que as sensações transportam (o que aliás seria impossível dada a sua infinidade: apesar de os fenómenos da percepção estarem limitados temporalmente eles podem sempre ir sendo fraccionados nas suas componentes internas, *ad infinitum*). Ainda que conseguíssemos coligir toda essa informação, dificilmente conseguiríamos processá-la e sintetizá-la de maneira útil.

Interessam-nos então, especificamente, as características que são operativas na transmissão da identidade da obra. Interessam-nos aquelas características que nos permitem reconhecer nela uma obra de arte (se o for) e aquelas que nos permitem individualizá-la entre as obras de arte; e, tratando-se de características da “forma externa”, devem também ser efectivas detentoras da capacidade de veicular as anteriores qualidades (de valor e de individualidade) que são próprias da “forma interna”. Interessam-nos, poderíamos dizê-lo, aquelas características que nos permitem de algum modo delinear o *retrato* da obra – como se de uma face humana se tratasse – os traços que nos proporcionam a *identificação*, mas também a *experiência* da personalidade dessa obra.

O percurso próprio para a detecção destas características implica partir da *afecção originária* e analisar seguidamente o seu conteúdo (veja-se página 244 e seguintes). Contudo o carácter discreto da arquitectura faz com que a individualidade desta afecção nem sempre seja clara. Se estamos diante de uma obra de arquitectura, a experiência de

acolhimento será sempre relativamente evidente, mas a peculiaridade desse acolhimento não tem o mesmo grau de evidência. (É por isso bastante comum sentir-se como indiferente a obra de arquitectura que se vai visitar – não só porque a motivação é indiferente, mas porque o carácter de correspondência das obras anteriormente visitadas também não está especificado.)

Por isso é frequente ter que se procurar “retratar” a obra, saltando a *afecção originária* – por ser demasiado confusa – e partindo directamente da *forma externa*. Ainda que assim sejamos forçados a proceder, não devemos perder de vista o percurso metodológico devido, ficando cientes que este diferente início apenas adia o ponto de partida correcto: começar pela recolha de elementos da forma externa – por exemplo desenhando – tem por objectivo imediato suscitar o acontecimento da *afecção originária* (não sendo sequer indiferentes os dados da forma externa que são recolhidos). As duas alternativas de caminho são por isso fictícias, porquanto a segunda entronca na primeira e tem relativamente a esta um cariz meramente preambular. Descreveremos por isso apenas o percurso ideal de aquisição de elementos da forma externa, sabendo que poderemos ter que desenvolver antecipadamente aquelas fases que descrevemos em último lugar, conscientes contudo que as teremos que percorrer no devido tempo.

2.2.1. *Gesto*

Não podemos partir – para o discernimento das características operativas na identificação da obra – senão da maneira como a obra penetra no sujeito. A nossa acção na Dimensão Estésica da Leitura é maioritariamente uma reflexão sobre material necessariamente subjectivo – conquanto esteja pressuposto que o leitor se dispôs à abertura e cordialidade inerentes à recepção condigna da obra, com o respeito que a sua individualidade merece (caso contrário a repercussão da obra, em si, no leitor será nula, como se o leitor passasse por um não-lugar³¹⁹; por um inerme terminal rodoviário...).

É ainda, portanto, pelo *gesto* – ponto cardinal deste Processo de Leitura – que podemos aceder às características verdadeiramente significativas da “forma externa” – porque o *gesto* é um conjunto de impressões subjectivas de geração objectiva.

O *gesto* é, já o dissemos, aquela unidade de movimentos e sentimentos com que o sujeito-leitor manifesta ter acolhido a obra; o *gesto* é a manifestação da recepção da obra no sujeito, a manifestação de

³¹⁹ Marc Augé – *Não-lugares*. Venda Nova: Bertrand, 1998.

existência de uma relação, da comunicação entre a obra e o leitor: aquela “dança” lenta que a obra imprime no leitor e em que a obra o conduz no “ascolto” da *sua melodia*, no contar da *sua história*. O *gesto* é por isso também já sinal de conhecimento substancial da forma da arquitectura, é já assimilação existencialmente activa da obra – é pré-consciente expressão, no sujeito, do *sentido* da obra.

Para compreendermos o *sentido* que o *gesto* veiculava (veja-se páginas 224 a 237) era-nos pedido que caminhássemos na consciencialização das impressões que directamente o produziam (numa direcção que mergulhava na estrutura interna do sujeito). Agora, para compreendermos as características da *forma* de onde procede o *gesto* – de maneira a constituir os Materiais da Leitura na sua forma canónica – é-nos pedido que caminhemos na *reificação* dos estímulos que o produziram (na direcção da realidade da obra).

O *gesto* não é contudo de imediato acesso – já o vimos. Não é a simples presença do leitor na obra que o faz brotar, é preciso tempo e sensibilidade suficientes para a assimilação da obra. Depois, nem sempre são claramente discerníveis os movimentos e sentimentos que têm a sua génese nos estímulos da obra, diversos daqueles que provêm espontaneamente do íntimo do sujeito, de forma totalmente independente da obra. E mesmo quando à especificidade do *gesto* conseguimos aceder, nem sempre o seu *sentido* nos é líquido.

A Dimensão Estésica da Investigação pode ter também por responsabilidade, além do fazer acontecer do *gesto*, o dele nos dar consciência. É útil, para a realização destes objectivos, analisar o *gesto* nos seus componentes e estrutura – o *tom*, o *ritmo*, a “melodia” –, pois não é imperativo, para o conhecimento e operatividade do *gesto* na Leitura, que nos tenhamos que iniciar na consciência dele pela sua globalidade. Muitas vezes à inteira consciência do *gesto* e à total consciência dos seus componentes chegamos por um processo de tentativa e erro. O desdobrar da com-fusão da *afeção originária* – estando estabelecido que ela aconteceu, porque a comoção e o consequente juízo de arquitectura já ocorreram – processa-se muitas vezes confrontando elementos da *forma externa*, quase aleatoriamente recolhidos, com aquele nebuloso sentimento que a obra suscitou em nós. Assim lentamente vamos descobrindo quais os elementos de *tom* e de *ritmo* que têm cabimento naquele *gesto*, ainda subconsciente – por este meio trazendo-o gradualmente à luz; até, após o quase miraculoso momento do encontro (da consciência), que realiza a unidade significativa de todos esses factores, nos ser concedida a visão completa da “dança” e da figura que personifica o *sentido*.

2.2.2. *Tom e Ritmo*

Caminhando no sentido da reificação, num degrau subsequente ao *gesto*, é possível perceber nele, sem excessiva abstracção, o *tom* e o *ritmo* (veja-se página 224). Estas duas categorias de afecções subjectivas estão já muito determinadas pelas características físicas da obra e, na sua concretude, tendem a adquirir um valor intersubjectivo ou, pelo menos, comum, no seio de certa cultura.

O *tom* e o *ritmo* da obra – a toada sentimental com que o ambiente gerado pela obra nos envolve e os movimentos do andar e do ver a que o traçado da obra nos induz – são mais um patamar no adentramento na compreensão da fisicalidade da obra. Cada uma destas categorias existe como uma constelação de sensações que provêm de estímulos produzidos pela obra e que a obra usa para se comunicar ao sujeito-leitor, percutindo os seus sistemas perceptivos.

É objectivo intermédio do processo de conhecimento da Forma da obra a determinação desses estímulos, uma vez que eles, no seu conjunto, compõem a manifestação da obra no sujeito, ou seja, a *imagem da forma*.

Para podermos localizar esses estímulos, ancorando-os a vários aspectos da obra, é útil conhecer o funcionamento da *percepção humana*.

Os Sistemas Perceptivos são de facto os canais usados pela obra para penetrar no sujeito. O conhecimento dos seus “search-goals” e dos tipos de sensações por que são responsáveis, ajudam-nos a compreender a especificidade do modo como se estabelece a comunicação entre o sujeito-leitor e a obra³²⁰.

³²⁰ “Sistemas Perceptivos” é um conceito carimbado por Gibson (James J. Gibson – *The Senses considered as Perceptual Systems*. West Port, Connecticut: Greenwood Press, 1983; primeira edição: 1966). Com este conceito o autor pretende distinguir aquela percepção que acontece passivamente, a cujos conteúdos ele chama sensações, daquela que acontece activamente. Nesta modalidade perceptiva o que está em questão, segundo Gibson, não são tanto os *sentidos* pelos quais se captam sensações (como classicamente se investigava), mas *Sistemas Perceptivos* que, de uma forma fisiologicamente complexa, vão em busca de informações do ambiente, pertinentes à vida do ser humano. Assim definida, a Teoria dos Sistemas Perceptivos, parece não ter cabimento à análise arquitectónica, se aceitarmos, que a afecção arquitectónica originária não é fruto de uma premeditada percepção e se processa, a maioria das vezes, de forma subconsciente. O uso da Teoria dos sistemas perceptivos no processo de Leitura apoia-se integralmente sobre um artifício a que não somos explicitamente autorizados pelo autor (veja-se páginas 44 e 45, bem como 58 e 71 da obra referida) – o autor determina que o seu estudo se aplica a quando os sistemas perceptivos estão activos, mas não determina que isso pressuponha o seu uso voluntário. Contudo esta Teoria tem sido recorrentemente usada no âmbito da arquitectura (Kent C. Bloomer & Charles W. Moore – *Body, Memory, and Architecture*, New Haven & London Yale University Press, 1977, pp. 32-36; e Marc Crunelle – *Cours de Psychologie de la Perception de l'Espace*, Bruxelles: Institut Supérieur d'Architecture Victor Horta, 1991, *passim*) e a sua

No contexto global deste estudo, não nos parece necessária a apresentação detalhada dos Sistemas Perceptivos; mas não deixa de nos parecer oportuno – porquanto deste modo se caracterizam sub-dimensões de pesquisa da Forma – a sua apresentação sucinta.

2.2.3. Dados dos Sistemas Perceptivos

Os Sistemas Perceptivos do ser humano são cinco: o sistema háptico, o sistema paladar-olfacto, o sistema auditivo, o sistema óptico (ou visual) e o sistema de orientação básico³²¹.

2.2.3.1. Sistema Háptico

O *sistema háptico* condensa as operações de um sistema táctil entendido de forma alargada. Ele percebe a temperatura, a pressão na resposta ao toque, e os movimentos internos dos músculos e de outros órgãos, sobretudo no que respeita ao movimento (quinestesia) e ao equilíbrio (somoestesia). Por este sistema perceptivo nós apreendemos o conforto ou desconforto térmico de um ambiente, as texturas e a resistência dos materiais (nomeadamente do pavimento sobre o qual caminhamos – factor determinante, e com frequência ignorado, na percepção de um ambiente), bem como – mediante o processamento de informação relativa aos nossos movimentos e a adaptações posturais involuntárias – uma nítida informação espacial (qual a extensão de um compartimento, por exemplo, mediante a repetição dos passos e a amplitude de rotação da cabeça e dos olhos; qual a regularidade e inclinação de um pavimento, mediante as adaptações ditadas pelo equilíbrio).

O *sistema háptico* age também, com frequência, como confirmação dos estímulos recebidos visualmente – é vulgar, perante a visão de uma textura desconhecida, ser requerida a informação táctil, levando-nos a querer tocar a superfície que apresenta essa textura. A inibição do toque dessa superfície pode causar uma sensação de insegurança.

A efectiva participação do *sistema háptico* na apreensão da espacialidade torna-se mais evidente na ausência da visão (como no caso dos invisuais que, não obstante a carência desse sentido, não deixam de ter uma clara percepção do espaço, manifesta na sua capacidade de

pertinência constata-se empiricamente também nos casos da percepção involuntária – como esperemos que demonstre a razoabilidade da apresentação que se segue.

³²¹ Seguiremos aqui as obras referidas na nota 320 e também Steen Eiler Rasmussen – *Experiencing Architecture*. Cambridge: MIT press, 1997.

orientação) ou quando existem estímulos contraditórios – por exemplo na presença de ilusões ópticas (pavimentos vistos como horizontais e que não se sentem como tal). A inconsistência entre as informações dos dois sistemas envolvidos pode chegar a causar desconforto físico.

A percepção da espacialidade pelo *sistema háptico* é particularmente activa na apreensão do *ritmo*: por exemplo a alteração dos níveis do pavimento ou da cobertura são um poderoso indicativo para a subcompartimentação perceptiva de um espaço. Mas o *sistema háptico* participa também, e directamente, na determinação do *tom* de um ambiente.

Efectivas nesta caracterização são a percepção da temperatura e das texturas dos materiais. Se a temperatura está dentro dos limites de conforto, é exigido ao organismo menos esforço de adaptação: este repousa e o indivíduo tende a sentir-se mais calmo. Se a temperatura não está dentro desses limites, somos obrigados a esforços de adaptação que nos desequilibram (e, se permanecerem, nos cansam).

A acção das texturas dos materiais é menos objectiva, embora não deixe de ser sensível – parece haver neste capítulo uma forte participação do ambiente cultural no qual fomos educados. Por exemplo: aceita-se normalmente que as texturas polidas das madeiras e os têxteis fomentam uma atmosfera acolhedora (“cozy”), enquanto os materiais pétreos determinam uma ambiência mais formal. As peculiaridades caleidoscópicas destes materiais e dos seus acabamentos não permitem contudo generalizações apriorísticas.

2.2.3.2. Sistema Paladar-olfacto

O *sistema paladar-olfacto* trata a informação dos elementos dissolvidos: em meio gasoso – olfacto – e em meio líquido – paladar. Estes dois subsistemas funcionam em estreita interdependência, sendo possível que um se sobreponha ao outro, pelo que é comumente aceite tratá-los como um todo³²².

O olfacto produz as sensações mais facilmente e duravelmente memorizadas – o conhecido efeito de Proust³²³, em que a presença de um aroma nos faz recordar um acontecimento. O seu funcionamento está ainda contudo relativamente indecifrado e, não havendo possibilidade de reprodução tecnológica dos seus estímulos (como com o som ou a imagem), é com frequência ignorado no que diz respeito à experiência da

³²² Veja-se Gibson, Op. Cit. p. 152. A sobreposição dos sistemas que se referia acima é notória, por exemplo, quando estamos constipados e não nos conseguimos aperceber do sabor da comida.

³²³ Marcel Proust – Op. Cit. Volume I, p. 52.

arquitectura. A sua importância na percepção da arquitectura não deixa contudo de ser notória e evidente se considerarmos como a sensação de humidade é importante para a experiência de frescura de um claustro (por exemplo, em Alcobaça), como o cheiro da lenha a arder no Inverno é importante para a sensação de acolhimento (por exemplo nas ruas de Sintra, à noite), como o perfume das plantas participa tão significativamente na sensação agradável de um ambiente conventual (em S. Paulo, na serra d'Ossa – o inebriante perfume das laranjeiras em flor).

Não só a existência de perfume, mas também o seu tipo é operativo na apreensão do *tom* de uma arquitectura: aromas mais doces (como a flor de laranjeira ou as rosas) suscitam uma aquietação do ânimo; se são mais vibrantes (como o dos citrinos) é induzido um certo dinamismo. Os efeitos dos aromas de muitas espécies outrora plantadas nos mosteiros ou nas casas de quinta começam hoje a ser reconhecidos³²⁴.

2.2.3.3. Sistema Auditivo

O *sistema auditivo* não manifesta uma complexidade funcional – no estado actual do conhecimento que dele se tem – superior àquela que lhe é atribuída por um leigo. Não lhe somos por isso devedores de grandes explicações, no contexto desta dissertação. O mesmo não se pode dizer, contudo, quanto à sua participação na apreensão da Forma da arquitectura.

A operatividade do *sistema auditivo* na captação das características de um espaço é, de facto, substancial. Os tempos de reverberação são um poderoso indicativo da dimensão de um compartimento e do peso específico dos materiais com que é construído (e não apenas dos seus materiais de revestimento³²⁵). O índice de absorção sonora de um

³²⁴ O funcho com as suas propriedades desinfectantes, o eucalipto (mais tardiamente) e o tomilho com efeitos balsâmicos e antisépticos, a alfazema, o rosmarinho e os oregãos – antidepressivos e calmantes –, o alecrim – estimulante intelectual –, a camomila, com os seus efeitos calmantes, e depois a menta, a cidreira, a salva, e tantas outras... (Lesley Bremness – Plantas aromáticas. Lisboa: Editora Civilização, 1993). Por exemplo, o hábito de plantar laranjeiras nos pátios e claustros da Península, teria provavelmente o efeito de introduzir pelo aroma uma compensação do estado de ânimo induzido pelas estações: na Primavera o perfume das flores tem um efeito tranquilizante, nas outras estações o perfume dos frutos é estimulante.

³²⁵ Os tempos de reverberação, ou seja, o tempo de permanência de um som no espaço, pela múltipla reflexão das ondas sonoras nas suas superfícies, após ter sido emitido e até ser de novo ouvido pelo emissor, depende do peso específico dos materiais, mas não apenas dos materiais de revestimento – embora, à medida que se afasta da superfície, o material se torne progressivamente menos actuante no tempo de reverberação. É, contudo, ainda possível num compartimento entre 10 e 50 m² termos a percepção sensível se uma parede estucada ou revestida a pedra (entre 6 e 12 mm) é

compartimento (que se constata pelo facto do meu discurso ser silenciado ou sustentado pelo eco) é determinante para a noção de conforto e para a definição do *tom* de um espaço. O mesmo se pode dizer relativamente ao isolamento de um espaço relativamente aos ruídos exteriores.

É notório, por exemplo, que um espaço com muito eco (altos tempos de reverberação e baixa absorção sonora) adquire um *tom* formal – pela obrigação de falar baixo e compassadamente. Um espaço com pouco eco (baixa reverberação e alta absorção) dá ao ambiente uma característica informal – porque nos permite movermo-nos e falarmos mais livremente, sem receio que os ruídos, por nós causados, perturbem os outros. Por outro lado, um ambiente insuficientemente isolado do exterior em termos sonoros é sempre um ambiente que sofre de uma insuficiência na sua capacidade de acolher, porquanto nunca permite uma experiência de nítida separação entre o interior e o exterior.

2.2.3.4. Sistema Óptico

O *sistema óptico* é aquele de cuja repercussão ao nível da compreensão da arquitectura se tem maior consciência. É aquele sistema cuja acção na percepção da arquitectura foi mais amplamente estudada e do qual se detém um mais detalhado conhecimento³²⁶. Em certa medida esse conhecimento foi já integrado no campo da Teoria da Arquitectura, porquanto muitas das suas modalidades de sensação, de algum modo taxonomizadas, estão na base do que se convencionou chamar qualidades da arquitectura – luz, cor, claro-escuro, texturas, proporção, escala, etc. – embora sejam, na realidade, apenas características da forma visual.

ATRIBUTOS VISUAIS DA FORMA

Dada a extensão e divulgação dos estudos sobre a percepção da forma visual da arquitectura não nos parece necessário desenvolver aqui esta temática. Foi-nos contudo útil em investigações anteriores, e por isso nos parece útil propô-la agora aqui, uma compartimentação da

estruturada como uma parede ligeira de gesso cartonado, se é de tijolo furado ou alvenaria de pedra, só pela simples reverberação da fala ou do som do andar. Por este sistema o ser humano é como que dotado de um certo tipo de sistema de “sonar”, que lhe dá a conhecer intuitivamente o grau de isolamento e protecção que um ambiente lhe fornece.

³²⁶ Saliente-se, a título de exemplo, a conhecida obra de Arnheim – *A dinâmica da Forma arquitectónica* (Lisboa: Presença, 1988) – que embora se queira referir à percepção da arquitectura, trata apenas da percepção *visual* da arquitectura.

análise visual em duas áreas – a saber, uma área relativa à *luz-cor* e outra relativa aos efeitos da *figura* (entendida como forma visual destituída de cor, “a preto-e-branco”)³²⁷.

a. Luz-cor

A percepção das especificidades da cor-da-luz de um ambiente é especialmente influente na caracterização do *tom* desse ambiente: a luz de um espaço raramente é percebida a “preto-e-branco” (como bem o demonstraram os pintores impressionistas) mesmo que o mais evidente sejam as alterações da luminosidade. Se a luz é fria ou quente, se é uma luz modelada gradativamente ou com situações de contraste nítido, se a cor predominante da luz de um ambiente é amarela, laranja, ou pelo contrário, azul ou violeta, são disposições que afectam decisivamente o estado psicológico do sujeito-leitor. Esta qualidade lumínica pode, depois, depender da dimensão das entradas de luz e da coloração das vidraças, da coloração dos paramentos ou da orientação privilegiada das aberturas para um ponto cardeal: a luz adquire cor pela reflexão sucessiva nas paredes, carregando-se da cor predominante destas (como na Estrela em que a luz da nave adquire a cor cárnea dos revestimentos pétreos das paredes, feitos em Amarelo e Vermelho de Negrais); a luz pode adquirir uma misteriosa tonalidade cinzenta e aveludada, se filtrada por uma vidraça colorida e reflectida por paredes da cor complementar (como no Mausoléu de Gala Placidia, em Ravena, em que as vidraças são de alabastro, que colora a luz de laranja, e as paredes de mosaico azul-ultramarino). A luz altera a sua direcção se as superfícies de reflexão não são absolutamente lisas e planas, polarizando-se, suavizando e uniformizando as zonas de sombra e de luz, se as texturas parietais forem irregulares. A luz de um ambiente varia muito conforme a hora do dia, a estação do ano... E tudo isto concede um *tom* particular à arquitectura.

A modificação do complexo lumínico no interior de um espaço pode ainda subdividi-lo ambientalmente com diversos *tons*, causando efeitos rítmicos.

b. Figura

A percepção da figura diz respeito principalmente à percepção do contorno da forma visual e aos seus efeitos de claro-escuro.

A percepção da figura de uma arquitectura raramente é estática – seria necessário que toda a forma em análise fosse abarcável com um único olhar, de um único ponto de vista, e que além disso fosse toda ela

³²⁷ Estas duas áreas coincidem, aliás, de algum modo, com a estrutura fisiológica do próprio sistema perceptivo, na medida em que este apresenta dois tipos de células, umas sensíveis à cor (os cones) e outras apenas à intensidade luminosa (os bastonetes).

relativamente homogênea, na sua apelatividade visual: só assim o olhar e o andar não se moveriam. A percepção da figura é por isso especialmente activa no *ritmo* – é a figura da arquitectura a principal responsável pela indução de um movimento, o movimento preciso e específico daquela forma arquitectónica. (A percepção da figura tem também por conteúdo a percepção das relações dimensionais da forma visual, mas estas são normalmente tratadas – e com maior utilidade – sob a perspectiva dos conceitos de *escala* e *proporção*, aspectos próprios da arquitectura e que abordaremos nesse capítulo, mais à frente.)

O *ritmo* – a afecção causada em nós pela obra que se prende com os movimentos do andar e do ver – distingue-se do *tom* pela variação sequencial das afecções que produz. Essa variação pode ser de vários tipos: linear e constante – como o percurso ao longo de um qualquer muro –, linear e progressiva, em crescendo para um clímax – como o percurso longitudinal da nave de Santa Maria de Belém –, em sequências de dois tempos (a-b) – como a fachada poente do Convento da Estrela –, de três tempos (a-b-C-b-a) – como nos paramentos do claustro dos Jerónimos –, etc. A maneira como os movimentos de quem percorre a obra são alterados por ela, decorre da intensidade e frequência com que os sentidos são percutidos: uma zona mais rica em estímulos visuais, por causa de uma ornamentação mais intensa ou de um claro-escuro mais contrastado, imprime uma maior velocidade ao olhar e ao andar; uma parede lisa em penumbra tende a retardar o movimento. Uma parede lisa possui um ritmo linear – lento se a parede for neutra, ou rápido se estiver muito iluminada (ou pouco iluminada, com os extremos na situação inversa). Se as paredes forem texturadas o efeito é já diferente e decorre do ritmo dessas texturas (o Pavilhão de Barcelona de Mies Van der Rohe, vive grandemente deste efeito). Se a parede for lisa e escura o ritmo induzido é lento e sombrio, mas, se de repente, sobre uma balaustrada muito recortada, incide a luz forte de uma janela larga, é como se a visão sofresse um *staccato* de piano.

A alta intensidade dos estímulos, causada por vários aspectos da forma da arquitectura, como que força o organismo a adaptar-se mais depressa, provocando-lhe um certo frenesim. A baixa intensidade dos estímulos não exige tantos esforços de adaptação permitindo ao organismo reduzir a sua velocidade de apreensão o que o “rallenta” – o acalma. Mas a absoluta falta de estímulos, não correspondendo ao movimento de apreensão natural do organismo, entedia-o, o que provoca o aumento dos seus esforços de apreensão e uma sensação de algum desconforto. Por outro lado, se os estímulos apresentam uma sequência ordenada e compreensível, eles deixam de ser aprendidos individualmente, passam a sê-lo como um conjunto, como uma unidade

apenas, o que reduz a intensidade do esforço de apreensão³²⁸. O modo pelo qual a arquitectura mantém o sujeito-leitor fisiologicamente interessado em si depende do número equilibrado de estímulos, correspondente à capacidade de apreensão do organismo: não em número excessivo, o que o cansaria, nem em número insuficiente, o que o entediaria; mais rica será a obra se os aspectos responsáveis pela estimulação tiverem a capacidade de se multiplicarem, revelando sempre, a cada nova observação, aspectos nunca vistos – como se de uma trama, com sucessivos gradientes, se tratasse. Mas isto ilustra apenas o processo de sustentação de um processo de atenção natural ou instintivo. Haveria ainda que explorar as infinitas potencialidades do significado – do *tom* – dos estímulos causados pelos diferentes aspectos da arquitectura...

2.2.3.5. Sistema de Orientação Básico

Existe ainda um outro Sistema Perceptivo: é o chamado *sistema de orientação básico*³²⁹. Este Sistema não é exactamente um veículo de aquisição de informação do ambiente exterior. Ele dá-nos a notação da posição do nosso corpo em função da Força da Gravidade. Ele revela-se por isso – para esta pesquisa que se prende com o modo como uma arquitectura objectiva penetra no mundo subjectivo do sujeito-leitor – como um Sistema de menor importância. Não obstante, um aspecto deste Sistema merece alguma atenção.

Do ponto de vista da percepção da arquitectura o *sistema de orientação básico* opera preferencialmente como um sistema de organização da informação perceptiva – porquanto estabelece como referencial privilegiado o plano horizontal. É devido a este sistema que o ser humano tende a organizar a informação espacial em *mapas mentais*: planimetrias nas quais são dispostos os percursos do sujeito e os marcos objectuais desse percurso³³⁰. Este modo natural de proceder do ser humano é uma forte razão para não descurar a análise das planimetrias da arquitectura, que – não sendo percebidas com nitidez pelo *sistema óptico* (os planos horizontais são apercebidos de escorço, com uma alteração das dimensões que dificulta a apreensão exacta das proporções) – é muito provável que não deixem de ser sentidas pelo organismo (a noção

³²⁸ Vejam-se Gibson (Op. Cit. na nota 320) e Kent Bloomer (Op. Cit. na nota 320).

³²⁹ É Gibson quem introduz a noção deste sistema perceptivo – que extravasa a noção clássica dos cinco sentidos: visão, audição, tacto, paladar e olfacto – (veja-se Gibson, Op. Cit. pp. 59-74).

³³⁰ Veja-se a este respeito por exemplo Kevin Lynch – *A imagem da Cidade*. (Lisboa: Edições 70, 1982).

de ordem que decorre de uma planimetria disposta segundo o rectângulo de ouro é empiricamente advertível, por exemplo em Santa Maria presso San Satiro, em Milão, obra de Bramante). No actual estado da nossa investigação, escapam-nos as ilações existentes entre uma determinada proporção ou ordem planimétrica e o *tom* e o *ritmo* por ela suscitados³³¹.

2.2.3.6. Interactividade dos sistemas perceptivos

Convirá ainda notar que na percepção da arquitectura os Sistemas Perceptivos envolvidos funcionam habitualmente de modo cumulativo, contribuindo vários para a mesma sensação. Por exemplo, a percepção visual, a quinestésica e a auditiva (pela apreensão dos tempos de reverberação) convergem para a percepção das dimensões do espaço relativamente ao sujeito-leitor (escala); e não são apenas os sensores hápticos da temperatura a nos comunicarem a sensação desta, num determinado ambiente – a percepção da temperatura é influenciada pela intensidade e cor da luz (apreendidas visualmente) e, em certos casos pela “temperatura” dos aromas (percebidos pelo sistema paladar-olfacto).

2.2.4. Qualidades da arquitectura

A análise das *sensações* e *percepções* que o sujeito-leitor tem da Forma da obra de arquitectura – que ocorrem na presença dela e na expectativa da relação com ela – é um processo de introdução à tomada de consciência do *gesto*; e é também uma via para a apreensão dos aspectos físicos, objectivos, da Forma da obra de arquitectura

Para o exacto conhecimento do *gesto*, expurgado das sensações que não brotam da obra, e para a devida apreensão da radicação física dos diferentes aspectos que compõe a Forma da obra, é necessário o conveniente discernimento da origem física de cada uma das sensações – o que nem sempre é fácil. Nem sempre a reflexão sobre as percepções é um método de análise eficaz ou suficiente – porque é difícil apreender a multidão de discretas expressões da obra que criam a sua experiência global, uma vez que muitas funcionam interactivamente, numa conexão muito estreita, em que vários aspectos da corporalidade da arquitectura aparecem caldeados num magma homogéneo, convergindo para o suscitar de apenas uma sensação.

³³¹ Ver Mathila Ghyka – *El número de oro*. Barcelona: Poseidon, 1992; e do mesmo autor: *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona: Poseidon, 1983.

É por isso útil, e por vezes imprescindível, cotejar a análise dos efeitos causados nos Sistemas Perceptivos por uma obra, com uma grelha de análise mais própria à Architectura – mais específica da disciplina architectónica – e mais próxima da objectividade da Forma: em que, prescindindo de algum modo da subjectividade da comunicação daquela obra àquele sujeito (subjectividade, enquanto participação da obra no sujeito, que mais tarde se deverá recuperar), se investiguem as características objectuais da *forma da architectura*, segundo parâmetros que a Teoria da Architectura de certo modo estabilizou – as *qualidades* da architectura.

A Teoria da Architectura fornece como que um elenco de princípios – quase uma bateria de testes – com que podemos comparar a obra em análise, de maneira a determinarmos as particularidades da sua conformação: falamos de categorias como por exemplo a *proporção*, a *escala*, as *texturas*, o ritmo (num sentido sensivelmente diferente daquele em que aqui empregámos o vocábulo). Para cada uma destas categorias podemos interrogar a obra sob três aspectos: se esta sua qualidade (a proporção, por exemplo) nos é ou não correspondente (se nos é agradável); qual o carácter dessa correspondência (o que nos faz sentir); e quais as especificações físicas dessa qualidade (no caso da proporção, qual a sua relação numérica; no caso da escala, o número de módulos relativo à figura humana, etc.). Destes três aspectos só o último é objectivo. Contudo, os outros dois são imprescindíveis para a introdução desta análise na experiência do sujeito-leitor – a ausência dos parâmetros subjectivos da questão torna inútil o resultado da análise, porquanto, ainda que rigorosamente determinado, não nos deixa saber se a categoria em análise é, ou não, activa na constituição do *gesto* e, portanto, se participa na experiência identificativa daquela architectura.

Se o primeiro método pressupunha, no leitor, a posse de algumas competências do campo da Percepção, este requer competências próprias do campo da Architectura: o conhecimento das qualidades de análise da architectura e a capacidade de discernir a proveniência de um efeito subjectivo de uma ou de várias dessas qualidades da architectura, funcionando em associação. Essa capacidade de discernimento requer um património de noções operativas das qualidades architectónicas adquirido em anteriores análises de outras architecturas. Comparando-se ocorrências aparentemente da mesma *qualidade de architectura*, em obras diferentes, de que resultam sensações diferentes; ou comparando-se ocorrências da mesma *sensação* relativamente a qualidades architectónicas que nos parecem diferentes (em obras diferentes), conseguimos destringir, com grande acuidade, invariantes e variantes da Forma. Se eu achar, por exemplo, que a secção das naves de duas igrejas diferentes é sensivelmente a mesma, mas notar como a sensação é diferente, isso

levar-me-á a investigar com maior atenção a proporção das secções dessas naves, ou a procurar outras causas para aquela diversidade de sensação – ficando assim, em qualquer dos casos a conhecer melhor cada uma dessas arquitecturas (e a própria disciplina da Architectura). Se por outro lado eu tiver substancialmente uma mesma sensação na igreja da Memória e no Palácio de Queluz, deverei questionar-me acerca da invariante formal que o justifica (parecem-nos ser as do *ritmo* e da *escala*, mas não investigamos o assunto com a devida profundidade). E ainda o facto de eu não ter em Santa Maria do Bouro a mesma sensação que tenho em Alcobaça – quando a coincidência do Tema (ambos são conventos cistercienses) o pressupunha, e a coincidência de sensações entre as duas igrejas desses conventos se verifica ainda – fará com que me questione acerca do que é que não foi devidamente restaurado.

A partir do destilado do cotejo destas análises constitui-se o par qualidade-arquitectónica/sensação. E, uma vez que o termo qualidade-arquitectónica tem a sua componente formal bastante clara, facilmente se poderá transformar esse par noutro – de conhecimento fundamental para a identificação da obra em análise –: o par forma/sensação.

(A noção de Sistema Perceptivo, introduzida por Gibson, como sistema de busca de informações ambientais, abre uma possibilidade de fundamentação teórica para as *qualidades arquitectónicas* cuja justificação é puramente empírica. Queremos com isto dizer que aqueles nexos formais que definimos como Escala, Proporção, Textura, Ritmo, etc., cuja pertinência é verificada no discurso e na prática arquitectónica, poderão ser considerados como correspondentes aos *objectivos* dos Sistemas Perceptivos: “clusters” de informação ambiental, que o ser humano estaria programado para apreender. Estabelece-se assim uma relação – que necessitará de mais profundas análises – entre aquelas duas modalidades de apreensão dos dados da Forma de uma obra de arquitectura.)

A determinação da fórmula e estrutura das qualidades da arquitectura é uma tarefa complexa. Trataremos aqui, a título meramente ilustrativo e sem pretensão de exaustividade, de duas destas qualidades, particularmente frequentes nas análises da arquitectura, mas algo ambíguas – a *proporção* e a *escala*.

A Proporção e a Escala são, por princípio, duas qualidades singularmente intervenientes na caracterização do *tom* e do *ritmo* de uma arquitectura. A caracterização da dimensão de um espaço relativamente ao sujeito que o percorre – a Escala – é funcional especialmente ao *tom*. A caracterização das relações dimensionais desse espaço (e da sensação

de ordem que dela se retira) – um dos aspectos da Proporção – é também funcional ao *tom*. A caracterização das subcompartimentações de um espaço e da sequência dessas subcompartimentações – outro aspecto da Proporção – é funcional ao *ritmo*.

2.2.4.1. Escala

A sensação de uma *escala* adequada não é dimensionalmente estável – ao contrário do que seria de esperar da constância da medida do sujeito de que se supõe decorrente – porquanto depende dos tipos de ambiente (do *tom* desses ambientes) em que essa relação de *escala* existe: uma *escala* urbana adequada, que favorece portanto uma certa “urbanidade” nas relações entre os cidadãos, não tem as mesmas relações dimensionais do que uma *escala* adequada a uma alcova, em que se procura intimidade; uma *escala* adequada a uma igreja, em que se tensiona a vocação metafísica do ser humano, não é a mesma, para o mesmo sujeito, do que a *escala* adequada a uma cozinha, em que se pretende apenas satisfazer exigências funcionais e materiais.

A *escala* funciona, em larga medida, como uma *categoria descritiva de sensações* – ao se afirmar, por exemplo, que um edifício tem uma *escala* grandiosa ou modesta. A *escala* é ainda aquela noção que nos permite pôr em relação as *dimensões métricas* de uma arquitectura, com as *sensações subjectivas da dimensão* dessa arquitectura, através da experiência que o ambiente nos proporciona. Nesta medida, o contributo desta qualidade arquitectónica para a caracterização de um espaço – como identificação e juízo de adequação, de um conjunto de dimensões a um Tema, à vivência desse espaço, – é muitíssimo significativo para a Leitura de uma arquitectura e para o seu restauro (bem como para a didáctica da Arquitectura). A objectivação desta relação continua a requerer contudo ulteriores estudos.

2.2.4.2. Proporção

A *proporção* é uma categoria de análise da Forma, relativa às suas dimensões, que possui dois tipos de entendimento correntes. Por vezes a análise da *proporção* investiga relações dimensionais privilegiadas, entre comprimentos e larguras, altimetricamente ou planimetricamente, relações essas que parecem transmitir ao olhar e ao andar humanos sentimentos de ordem e equilíbrio. São conhecidos os casos da chamada “proporção áurea” ($(\sqrt{5}+1)/2 \approx 1,618...$) ou da proporção $\sqrt{2}$ ($\approx 1,414...$) nos rectângulos. Existe também uma série de sucessões numéricas –

como a sucessão de Fibonacci – ou de relações entre segmentos lineares inteiros – como as relações harmónicas extraídas da Música – cuja aplicação à arquitectura é, aparentemente, factor de ordem e prazer³³². Há ainda que precisar e alargar os estudos sobre este entendimento de *proporção*.

Não é conveniente no entanto descurar, na análise das arquitecturas, este entendimento de *proporção*, pois ele poderá vir a revelar a sua efectividade na caracterização dos ambientes. Poder-se-á inserir a análise deste conceito na metodologia atrás proposta, sem prejuízo quer para a consolidação do conceito de *proporção* quer para o conhecimento da arquitectura em análise: primeiro, averiguar qual o *tom* de uma determinada relação dimensional entre os elementos de uma arquitectura; depois, determinar a sua relação matemática; se essa relação matemática corresponder a alguma das conhecidas relações harmónicas, teremos tido ocasião de a confirmar; se não, poderemos considerar, entre outras hipóteses, a possibilidade de ter descoberto uma proporção harmónica nunca referida (que devemos procurar verificar em estudos subsequentes). Pode também acontecer que a proporção encontrada não suscite o *tom* que lhe era tipicamente atribuído. Neste caso, deveremos considerar que causas exteriores podem inibir a sensação usualmente produzida por esta proporção.

O segundo entendimento de *proporção* (que nos parece mais efectivo) é aquele que se compromete na relação com a *escala*. A sensação de *escala* adequada, grandiosa, ativa ou modesta, depende bastante da *proporção* entre os elementos. A experiência de grandiosidade no interior da Basílica da Estrela não depende tanto da altura da sua nave (que não é superior à de Mafra, relativamente à qual não se faz essa experiência), como da estreiteza dela. Por causa de, na *proporção* entre altura e largura da secção da nave, se ter incrementado a altura desta, plasmando-se uma secção esguia (ver *Secção Prática, Convento e Basílica da Estrela*), tem-se uma impressão de maior altura do que aquela que se tem noutra disposição de igual cota. Segundo este entendimento a *proporção* funciona de modo quase indissociável da *escala*. A relação entre estes dois aspectos constitui como que um corpo conceptual que averigua ou define o modo como o ser humano interage com as dimensões (com as medidas) na arquitectura.

Também a respeito deste aspecto da Dimensão Estésica da Leitura – de modo a dar eficácia às informações dimensionais recolhidas – importa reunir o material sensitivo e o material físico deste tipo de experiência do espaço (agregada na noção relativa ao conjunto *escala-proporção*), cotejar esses materiais com outros, de tipo semelhante, mas provenientes de

³³² Além das obras mencionadas na nota 331 veja-se, Paul Jacques Grillo – *Form, Function & Design*. New York: Dover, 1975.

outras experiências de arquitectura, de certa maneira analógicas, de modo a comprovar e a especificar os efeitos sensoriais de uma determinada configuração dimensional da arquitectura.

2.2.5. Organização dos Dados recolhidos e dos Materiais.

A recolha de informação, relativa à Forma, na Dimensão Estésica da Leitura reúne vários tipos peculiares de materiais e pode proceder concretamente segundo vários métodos – desde que seja claro que o seu objectivo é o de conhecer a maneira como o leitor é afectado pela obra e as especificidades desta que o afectam a ele.

Decisiva nesta recolha é a clarificação da pertença, dos materiais recolhidos, a uma ou outra categoria da Forma – se é uma impressão produzida pelo sistema háptico ou auditivo, se é uma dimensão da arquitectura que, conhecida na sua objectividade, não se repercutiu ainda subjectivamente, etc. Deste modo podem-se inscrever esses materiais no lugar devido (no *tom*, no *ritmo*...), fazendo-os interferir com os outros anteriormente catalogados, procurando síntese da experiência global e identitária da obra, no *gesto*.

É também determinante a destrição dos materiais, segundo sejam de tipo sensitivo ou físico e sejam especialmente efectivos para a tomada de consciência do *gesto* ou para a *reprodução* da experiência da Forma (os dois Produtos da Leitura). Não se destriçando o tipo de material que foi recolhido e o lugar a que pertence na conformação da experiência da obra, ele arrisca-se a permanecer inactivo e por isso inútil; ou, ainda que a sua operatividade na experiência da obra seja sensível, muito maior seria se se tivesse conseguido relacionar esse material com outros igualmente pertinentes, percebendo o modo como se potenciam ou contrariam, aprofundando portanto, substancialmente, os matizes arquitectónicos de comunicação da obra.

Esta ordenação dos materiais é também um precioso auxiliar para averiguar se a recolha executada foi já suficiente e – não havendo consciência do *gesto* e capacidade de *reprodução* da experiência – falta sobretudo reflexão; ou, pelo contrário, se há ainda carência de material para compreender a obra: na sua participação no Eu e nas suas características físicas determinantes.

2.3. Insuficiências da Dimensão Estésica do Processo de Leitura

A Dimensão Estésica do Processo de Leitura permite-nos determinar quais os aspectos objectuais da arquitectura que causam

aquela particular experiência do *gesto*, com que aquela particular obra é por nós identificada e de que decorre a concreção de Sentido (normalmente uma imagem ou um personagem) que torna essa arquitectura actuante em nós. Este aspecto da Dimensão Estésica do Processo de Leitura corresponde ao primeiro objectivo da Leitura (participação da obra no eu) e, pela objectivação dos estímulos que causam a experiência, na realidade da obra, realiza um primeiro troço da tarefa de intersubjectivação do *gesto*.

Por outro lado, a Dimensão Estésica do Processo de Leitura – levada até ao conhecimento, dito científico, da origem objectual dos estímulos que provocam esse complexo particular de sensações que identifica, no sujeito, a obra – permite-nos o reconhecimento das características físicas da arquitectura – características dos materiais, qualidades e quantidades da forma – que possibilitam a sua manipulação no restauro, sem risco de deprender o Sentido da obra e a sua identidade física. Este aspecto da Dimensão Estésica do Processo de Leitura responde ao segundo objectivo da Leitura.

Habitualmente qualquer dos dois objectivos da Leitura não é cabalmente satisfeito pela Dimensão Estésica do Processo de Leitura: ou porque não se consegue ter uma ideia precisa do *tom* ou do *ritmo*, ou porque não se consegue determinar a origem física de uma sensação ou de um conjunto de sensações; ou ainda porque não se consegue determinar com exactidão como reproduzir o efeito de um determinado elemento arquitectónico.

Esta Dimensão estabelece uma imprescindível conexão entre a forma da obra e o sujeito-leitor, mas sofre de uma certa inépcia quando se trata de averiguar a relação destas entidades com um horizonte de factores, necessários à sua relação útil e duradoura, mas exteriores às suas estritas individualidades (o que está pressuposto, por exemplo, na noção de Sentido), nomeadamente deixando inespecificados aspectos inerentes à repercussão cultural da obra e à intersubjectividade da Leitura.

Mesmo aquele assunto, tão fundamental para Benedetti e Pareyson, relativo à *formatividade*, não é abordado especificamente na Dimensão Estésica da Leitura. Aqui, como já dissemos, a análise tende a ser sincrónica e pessoal, não contemplando o processo de formação da obra nem os pontos de vista dos seus protagonistas. Ficamos assim mal defendidos do perigo do enviesamento subjectivo da Leitura. De novo o *gesto* é um extraordinário instrumento para a correcta “interpretação”³³³ da obra, pois, sendo pré-consciente, é o resultado de uma impressão directa da obra: o *gesto* tende a ser uma “interpretação” da obra como-a-obra-quer, porque é apenas *da* obra o único ‘querer’ envolvido. Com o

³³³ “Interpretação” na significação que lhe atribui Pareyson (veja-se página 147 e seguintes).

gesto podemos chegar a intuir as intenções do arquitecto, as contrariedades funcionais ou construtivas, mas dificilmente poderemos verificar essas intuições. Serão precisos documentos, serão precisas outras obras...

Será então necessário secundar a Dimensão Estésica do Processo de Leitura por outras investigações executadas noutras Dimensões do Processo. E isto de um duplo modo: procurando, noutras Dimensões, informações complementares à Dimensão Estésica; e procurando na Dimensão Estésica informações que são pertinentes a outras Dimensões (por exemplo, realizando uma espécie de arqueologia da Forma: anotando, a partir da análise da forma da obra, a sucessão de construção das partes): as informações colhidas nas várias Dimensões da Leitura não devem permanecer isoladas entre si.

3. A Dimensão Histórica do Processo de Leitura

3.1. Determinações da Dimensão Histórica do Processo de Leitura

A Dimensão Histórica do Processo de Leitura é uma linha de investigação determinada pelo facto de o seu objecto serem materiais produzidos por *outros* que não o actual leitor, embora esses materiais sejam ainda relativos à obra em análise. A Dimensão Histórica do Processo de Leitura executa-se maioritariamente (salvo a possibilidade de esses materiais terem sido comunicadas ao leitor por um seu contemporâneo e serem inéditos) pela escavação de *depósitos históricos*, onde se podem encontrar documentos iconográficos e bibliográficos referentes à obra em análise – sendo deste âmbito de investigação predominante que decorre o nome desta Dimensão do Processo de Leitura.

O objectivo principal desta Dimensão do Processo de Leitura é o de contribuir para a intersubjectivação da Leitura – pela consideração de outras experiências da obra podem aferir-se e contextualizar-se as informações recolhidas na Dimensão Estésica; de modo a adquirirmos certeza sobre as observações realizadas individualmente e, de modo a percebermos o significado dessas observações, é útil cotejá-las com as observações de outros sujeitos, auscultando coincidências e similitudes. Devemos abster-nos de coligir, nesta Dimensão de investigação, informações *novas* relativas à *forma* da obra: essas “novas” informações serão sempre artificialmente integradas no Processo de Leitura, porquanto não estão conectadas à experiência do leitor, em nada contribuindo para esclarecer a participação da obra no Eu ou a

reproductibilidade da experiência. Esse facto pode denotar, contudo, que a investigação Estésica não foi suficientemente completa (ou, então, que as novas informações aduzidas não correspondem à realidade) e é um indicador de que dever-se-á voltar a ela e confrontar as informações relativas à *forma* recolhidas por outros autores, com a nossa própria experiência da *forma*. (A consciência do dado novo na investigação histórica é contudo frequente, implicando, na prática, o estabelecimento de um circuito recorrente de verificação entre estas duas Dimensões da investigação.)

Os materiais coligidos devem procurar corresponder aos dois Produtos esperados do Processo de Leitura: o Gesto/Sentido e a Reprodução. Começaremos por tratar o segundo, cujas especificações são mais simples.

3.2. A Dimensão Histórica do Processo de Leitura aplicada à Reprodução

Os materiais reunidos para o segundo Produto da Leitura não requerem grandes especificações – interessam-nos aqueles elementos que permitem a reprodução construtiva da experiência (informações que a Dimensão Estésica nem sempre consegue fornecer e que, ainda que forneça, precisam de ser verificadas): dados relativos aos aspectos técnicos da construção, para os quais a observação directa muitas vezes não é imediata, fiável ou suficiente (como a pedreira de proveniência do revestimento pétreo ou os métodos artesanais usados no acabamento dos materiais), e aos aspectos técnicos do projecto (proporções, modulações, etc.).

Estes elementos constam, tal como os outros, de documentos históricos, bibliográficos (a memória descritiva do projecto ou descrições do estaleiro de obra, por exemplo) e iconográficos (os desenhos de projecto...). Vale a pena salientar que os documentos onde estas informações comparecem podem ter um formato muito variado e, eventualmente, improvável.

Muitas vezes só o material histórico – às vezes documentos tão inespecíficos quanto antigos manuais de construção ou de desenho arquitectónico, ou tão longínquos quanto o registo de despesas da obra – conseguem completar suficientemente a investigação da Forma, no que diz respeito ao conhecimento dos dados físicos pertinentes à caracterização construtiva da obra. Quantas vezes, na ausência desses conhecimentos, se arriscam intervenções potencialmente danosas para a própria estabilidade física da obra, porque se não averiguou, com segurança, a compatibilidade das tecnologias e materiais de intervenção

recentes com os antigos. Quantas vezes nos escapa, como restauradores, as particularidades de execução de um determinado efeito, porque não nos apercebemos de como esse efeito dependia da peculiar origem de um material e das ferramentas rudimentares com que foi trabalhado.

Os materiais para o primeiro Produto da Leitura – aquele que corresponde à determinação da *participação da obra no Eu* – são mais variados e colaboram entre si, o que torna a sua aquisição, na Dimensão Histórica do Processo de Leitura, mais complexa.

3.3. A Dimensão Histórica do Processo de Leitura aplicada ao Gesto e ao Sentido.

3.3.1. *Experiências da obra*

Acontece eventualmente – ou porque a obra foi muito alterada, ou porque com ela não se tem uma particular afinidade – que o sujeito-leitor não consegue adquirir consciência clara do Gesto específico de uma determinada obra de arquitectura, do seu Tom, do seu Ritmo, do seu Sentido. Ainda que se martirize no conhecimento dos aspectos físicos da obra (das qualidades da arquitectura), ainda que consiga decifrar pequenos trechos da mensagem da obra, a obra não se entrega na sua unidade e operatividade e o leitor não atinge aquela concreção de *sentido* que lhe concede a obra, que a faz sua, dando a cumprimento a sua utilidade ao humano. Nestas circunstâncias, a informação da experiência de um antigo leitor – que pode ser o seu arquitecto que apresenta as suas intenções, o cliente que exprime os seus desejos, um anterior habitante que narra as suas vivências –, não evitando ao leitor a tarefa de experimentar a obra na primeira pessoa e de apreender pessoalmente o seu Sentido (porque sem isso não se conseguiria entender o contributo de outro leitor), pode abrir fecundos horizontes.

Mesmo quando a obra já se entregou – no seu Gesto e no seu Sentido – permanece sempre a dúvida se a leitura por nós realizada é a melhor leitura, a leitura exacta: se é leitura *da obra*, na sua realidade, ou apenas *minha leitura* e portanto leitura de mim; em suma, se é uma leitura objectivamente intersubjectivável³³⁴ ou apenas individual. Também nestas circunstâncias só a informação acerca da experiência por outro da obra,

³³⁴ Também as opiniões dos outros com que não concordamos podem ser entendidas, e nesse sentido *intersubjectivas*. Não é este entendimento que aqui nos interessa: não se trata aqui de perceber as razões de um determinado ponto de vista, embora não concordando com ele – ponto de vista que assim seria *intersubjectivável*. Tem que ser o próprio “objecto” – a própria visão da obra – a ser passível de comunhão, plenamente aceite: por isso *objectivamente intersubjectivável*.

semelhante à experiência por nós realizada, a confirma³³⁵. Ainda que da obra haja uma experiência individual altamente sugestiva, se essa experiência não for de algum modo corroborada – *comum*-gada por alguém antes de mim ou no presente – ela permanece encarcerada em mim, incomunicável e portanto esvaziada do seu potencial operativo na relação com os outros (que constitui o tecido principal da minha vida); e, por isso, esvaziada no tempo, pela sua inutilidade, do próprio potencial operativo na minha vida espiritual íntima. Quando não é intersubjectivada, toda aquela promissora sugestividade da experiência individual, se esvai inexoravelmente.

Ora, se assim é, o tipo de informação que nos interessa recolher, para determinação da ‘participação da obra no Eu’, na Dimensão Histórica do Processo de Leitura, não é tanto – ou não é apenas – o dado cronológico, ou eventual: todas as informações nos interessam, na perspectiva da investigação histórica da obra, desde que sejam componente da *experiência* da obra por alguém. Do ponto de vista do primeiro objectivo da Leitura, o que nos interessa são sobretudo as *descrições das experiências* dos diversos sujeitos que conviveram com aquela arquitectura, porque são essas experiências que nos permitem comprovar ou desmentir, inferir ou aprofundar, as nossas próprias experiências.

É por isso que nos é precioso o conhecimento das *intenções* subjacentes à obra (que nos apontam a experiência esperada da arquitectura). Essas intenções encontram-se com frequência nos discursos de quem teve a iniciativa da obra – o cliente ou o dono de obra – e nos discursos de quem a pensou formalmente – o arquitecto (ou arquitectos). Será portanto decisivo para a Leitura o conhecimento da Memória Descritiva do projecto, o contrato ou outro documento inaugural, se nele vierem expressas as intenções; o epistolário do arquitecto, do dono de obra ou, idealmente, o que se desenvolveu entre os dois, se nele forem afloradas questões relativas à obra. Como o arquitecto não se expressa só verbalmente, o contacto com os seus desenhos – esboços e projecto – é habitualmente frutuoso. Muitas vezes o director da obra (aquele que acompanha a obra e que vela para que o projecto seja cumprido) é também um personagem influente no processo e conhecer o que fez (eventualmente outras obras que tenha acompanhado) e o que disse é, usualmente, de grande utilidade³³⁶.

É-nos igualmente precioso o conhecimento das experiências de habitar dos primeiros e sucessivos habitantes – às vezes residentes, às vezes tão-somente visitantes. São de particular interesse as descrições

³³⁵ Veja-se o que atrás se disse a este respeito, fazendo referência ao pensamento de Hannah Arendt (página 131).

³³⁶ Recordem-se as vicissitudes de S. João do Latrão e a relação entre Borromini e Spada, página 47 e seguintes.

dos poetas e as visões dos artistas, pois estas são normalmente de uma grande perspicácia e profundidade na apreensão da ‘participação da obra no Eu’, do seu significado cultural e social; e de grande eloquência na comunicação dessa experiência; são por isso muito elucidativas para a nossa própria leitura.

Estando particularmente preocupados com as experiências que outros autores fizeram da obra que estudamos, devemos notar como nem sempre essas experiências se encontrem disponíveis sob a forma evidente de “descrições de experiências”, de comentários sobre a vivência da obra. Dever-se-á considerar que o efeito da arquitectura sobre um sujeito transparece em várias atitudes desse sujeito, ainda que a obra ou a sua experiência não sejam nelas explicitamente mencionadas. A experiência advém da habitação da obra está presente, com frequência, em alterações do projecto, durante o processo de construção, às vezes como consequência de uma visita do dono de obra, de uma mudança deste ou do arquitecto. Dever-se-á então procurar colher os resíduos de experiência que motivaram essa alteração da forma.

Também as descrições de acontecimentos, alheios à história do projecto e da construção da obra, mas que ocorreram nele, contribuem para a determinação da peculiaridade da experiência da obra. Se a acção da obra em nós se manifesta mediante aquele complexo de movimentos, sentimentos e pensamentos que constitui o Gesto, é legítimo supor que, ainda que esse Gesto não seja declaradamente expresso em documentos, ele esteja subjacente a muitas das atitudes que tiveram a obra por “cenário”. Se o monumento imprime em nós sensações e e-moções, é natural esperar que antes também o tivesse feito e que, desse modo, os acontecimentos ocorridos nesse monumento ou por ele testemunhados, não estejam completamente livres da sua influência. Factos como o sucesso de uma récita poética, o desfecho de um duelo, os escritos do estado de alma de um príncipe ou as meditações de uma grande dama, não foram concertiza totalmente imunes à aura da arquitectura em que ocorreram e, assim, o conhecimento desses factos informa-nos acerca do carácter dessa arquitectura. Tanto mais que a acção de habitar não é nunca meramente passiva: ela começa por ser electiva do sítio onde aquela pessoa (ou momento de pessoa) quer habitar e depois é também – ainda que infinitesimalmente – transformativa (na disposição do mobiliário, no desgaste causado pelo uso dado ao banco de pedra ao pé da janela...).

O conhecimento dos acontecimentos pessoais que tiveram a obra por “cenário” concorre, por outro lado, para a intensificação da consciência do seu valor existencial no presente. O conhecimento dos eventos ocorridos no monumento, embora alheios ao seu processo de constituição formal, ou mesmo aparentemente irrelevantes para o Gesto

– histórias ou historietas da sua habitação – enriquecem a nossa experiência presente, na medida em que acrescentam rostos e personalidades àquelas vetustas mas lacónicas pedras, animando-as assim e aproximando-as do coração da nossa existência. As experiências antigas da obra, descritas directamente ou perpassando indirectamente por um discurso que tem o monumento como primeira testemunha, são pois um poderoso amplificador da experiência do leitor hodierno.

A personalidade e os acontecimentos da vida do habitante perpassam assim para o monumento e vice-versa, sendo o conhecimento de uns útil ao conhecimento dos outros, e vice-versa.

O conjunto deste material – substancialmente semelhante àquele agremiado pela Dimensão Estésica, porquanto decorre, tal como o outro, da experiência pessoal da Forma da obra – constitui o material histórico prioritário, aquele que nos faculta o acesso à essência da obra. E a vertente de investigação que reúne este material – as experiências que outros leitores realizaram da Forma da obra – é o núcleo da Dimensão Histórica do Processo de Leitura. Prescindimos assim das “leituras” que não consideram a individualidade da obra, eximindo-se à sua experiência, e que nos são contemporâneas (porque as que não nos são contemporâneas documentam a posição de uma cultura perante a obra e ser-nos-ão úteis noutro capítulo da Dimensão Histórica), estudos normalmente de teor filológico (que apenas registam os matizes de linguagem) ou ideológico (que consideram a obra como resultado de um fluxo, completamente determinada por condicionantes que lhe são exteriores, sejam essas a sociedade ou a ideia).

Para que as experiências que outros leitores têm da obra possam ser devidamente interpretadas, são necessárias, no entanto, duas outras vertentes de investigação histórica, de carácter contextualizador.

3.3.2. Dados biográficos dos protagonistas e leitores da obra

A correcta interpretação das experiências da obra que conseguimos reunir requer o conhecimento do contexto em que foram produzidas. Por vezes os discursos onde comparecem as descrições das experiências da obra ou das atitudes ocorridas na sua presença, não possuem os elementos suficientes para que, a partir exclusivamente delas, se perceba o seu valor para a Leitura – e é o conhecimento de dados biográficos dos autores desses discursos que nos clarificam o que querem dizer. Por vezes entre a contemporaneidade e o momento em que foram produzidos esses discursos, ocorreram alterações de linguagem – fazendo com que os significantes já não sejam os mesmos –, ou alterações de critérios – fazendo com que os referentes do discurso se

tenham transformado, não obstante uma aparente constância –, resultando qualquer dos casos em dificuldades de acesso ao significado próprio, o que inibe a compreensão desses textos ou deturpa, às vezes sem que disso se tenha consciência, a sua significação –; é então necessário conhecer a cultura dessa época para que nos possamos aproximar efectivamente do conteúdo existencial dessas mensagens.

Trataremos com maior profundidade, num ponto subsequente, o contexto cultural das experiências. Devemos aqui considerar especialmente os dados, que esta Dimensão da investigação deve recolher, relativos aos autores das experiências da obra.

No processo de investigação histórico é portanto fundamental recolher dados biográficos, que nos permitam caracterizar aqueles que interagem com a obra e se pronunciam sobre ela. Particularmente necessárias são as informações respeitantes àqueles cuja experiência da obra não foi explicitada em discurso e relativamente aos quais temos apenas descrições do Gesto – o Gesto é mais denso de conotações, o que dificulta a sua precisa interpretação, e requer, por isso ser fortemente contextualizado, para que possa ser devidamente compreendido. Dentro deste conjunto de personagens, decisiva é a caracterização dos protagonistas da obra – o cliente e o arquitecto, principalmente, mas também os construtores, os habitantes mais importantes e aqueles que produziram alterações na obra – pois destes temos a certeza que influenciaram a obra e é para o leitor imprescindível perceber em que sentido o fizeram.

As informações que dizem respeito a estes personagens e que mais nos interessam são, em primeiro lugar, os dados cronológicos dos acontecimentos principais da vida deles (nascimento, morte, etc.) – de modo a constituir uma sucinta biografia. Com esses dados poderemos situá-los num eixo temporal, relacioná-los entre si, com a obra e com a cultura sua contemporânea. Este material tem um valor circunstancial, mas é imprescindível à Leitura.

Interessam-nos depois elementos que nos permitam esboçar a sua personalidade, donde se possa depreender a razão de atitudes ou decisões tomadas. Para aqueles que têm directa participação no processo formativo da obra é importante conhecer a sua formação (os mestres e os lugares de aprendizagem) e a sua produção (que exemplifica e nos oferece à experiência outros percursos de síntese formal, dos quais se possam destilar intenções e formalizações recorrentes). Este material é essencial à correcta interpretação das suas experiências e atitudes.

3.3.3. O processo formativo da obra.

Dissemos que o material pertinente à Dimensão Histórica da investigação é de substância semelhante àquele produzido pela Dimensão Estésica, porque só com essa conformação pode ser usado para comprovar as observações da Forma que o leitor principal realizou. A substância desse material é a de ser uma experiência de habitação. Conquanto as intenções dos vários protagonistas da obra sejam antecipatórias desta – declaradas num momento em que a obra não está ainda realizada – e, portanto, não possam ser, *stricto sensu*, experiências de habitação, elas prefiguram essa habitação e partem inclusivamente da sua ante-experiência para se formularem³³⁷. Os discursos pertencentes ao processo de formação da obra e que são pertinentes à determinação da participação da obra no Eu, não são por isso de substância diferente dos discursos que se atêm à habitação da obra formada.

Por outro lado, a habitação contém sempre uma parcela de formatividade: quer porque os diferentes habitantes tenderão a requerer alterações da forma da arquitectura, após o final da empreitada original, que melhor a adaptem à sua vivência; quer porque esses habitantes complementarão essa forma – de uma maneira que não é de todo inócua para a experiência de habitar – por meio do mobiliário e de revestimentos amovíveis (como os tapetes e os cortinados); quer ainda porque a própria Leitura do simples visitante é um acto formativo, enquanto realiza, pela percepção da Forma, apenas parte dos aspectos dessa Forma – ao perceber a Forma o sujeito conjectura uma Forma que não é nunca exactamente a que lá está, porquanto ele não se consegue aperceber da totalidade dos seus aspectos, conjectura essa que será a Forma de que ele fará experiência. A habitação, no sentido heideggeriano do termo, como presença significativa de uma coisa ao Eu, contém em si um germen de formatividade: percebido o nexos entre a coisa e o Eu, quer-se estabilizar esse nexos, tomando posse da coisa, mediante a impressão nela de um cunho pessoal; ou, querendo incrementar esse nexos, procura-se, adaptar mais explicitamente a obra ao Eu. De qualquer dos modos a alteração da Forma, ainda que mínima, é o instrumento para declarar ou realizar a habitação de uma coisa, nomeadamente de uma arquitectura.

³³⁷ Veja-se Martin Heidegger – *Construir, Habitar, Pensar*. op. cit.: «*Aquelas construções, contudo, que são habitações, permanecem pelo seu lado determinadas a partir do Habitar, na medida em que servem o Habitar dos homens. Então, o Habitar seria, em todo o caso, o fim que precede todo o Construir. Habitar e Construir estão na relação de fim e meio. No entanto, enquanto entendermos isto somente desta maneira, tomamos o Habitar e o Construir como duas actividades separadas, e, com isso, representamos algo correcto. Só que, ao mesmo tempo, com a figura fim-meio, encobrimos as relações essenciais [wesentlichen]. A saber, o Construir não é apenas meio e caminho para o Habitar, o Construir é já em si mesmo Habitar.*». Veja-se também Louis Kahn, nota 201.

A habitação e formatividade estão, assim, indissoluvelmente ligadas: a formatividade arquitectónica pressupõe a habitação e a habitação compreende ou suscita a formatividade.

Estas considerações consentem-nos o uso do conceito de *formatividade*³³⁸ na Dimensão Histórica do Processo de Leitura, desde que não se perca de vista que o destino último da formatividade arquitectónica é a habitação³³⁹.

O conceito de formatividade é de grande utilidade para o Processo de Leitura e, nomeadamente, para a sua Dimensão Histórica. Por um lado constata-se que a aquisição da regra de formação da obra denota efectiva compreensão dela; é um eficiente critério de juízo acerca do grau de realização da obra (da sua qualidade artística) e, mais importante, permite o desenvolvimento a partir dela da operação de restauro, numa continuidade que se pode distinguir da pré-existência sem a contradizer nem se lhe sobrepôr expressivamente; esta característica generativa do conceito de 'processo formativo' da obra é igualmente funcional à reproductibilidade da experiência, como produto da Leitura³⁴⁰. Depois, o conceito de formatividade fornece-nos a estrutura que nos permite arrumar os materiais recolhidos: não é só uma estrutura linear referencial do tempo, mas uma estrutura que dispõe espaços de diferentes categorias, em que, não só a qualidade diacrónica das experiências recolhidas é contemplada, mas também a sua peculiar participação no processo de formação da obra e no devir da sua habitação. Esta estrutura possibilita inclusivamente a distribuição ordenada, com conjugação efectiva, dos dados factuais e das experiências, recolhidos pela investigação histórica. O processo formativo é ainda a estrutura segundo a qual se podem fazer interagir os materiais da Dimensão Histórica do Processo de Leitura de um modo essencialmente congénito à obra e à experiência que o leitor tem dela (na medida em que a formatividade é, como vimos, desocclusão da experiência de habitação).

O conhecimento do processo formativo da obra está relativamente ao conhecimento da experiência do habitar da obra (ínsito no Gesto e no Sentido), do mesmo modo que o conhecimento histórico (enquanto dele se retira uma lei que explica o que aconteceu e prevê o que pode acontecer) está para o conhecimento apodíctico (que a Filosofia busca). Por vezes, à intelecção da razão unitiva e de alocação dos elementos num

³³⁸ Para a explicação do conceito de formatividade veja-se o que atrás se disse (páginas 147 e seguintes) e as referências aí aduzidas.

³³⁹ Veja-se o que se disse atrás, página 156 a 185.

³⁴⁰ Poder-se-á consultar, para uma sucinta mas circunstanciada análise das determinações da investigação histórica de modo a servirem ao restauro, a intervenção de Paolo Fancelli nas actas do colóquio «*l'insegnamento della storia dell'architettura*», pp. 178-183.

sistema, não se chega por um trabalho concentrado de análise sincrónica dos dados, mas pela paciente observação do modo como esses foram surgindo, evoluindo e concatenando entre si. A compreensão das relações de causalidade que unem os elementos de um sistema – como o é uma obra de arquitectura – vê-se muitas vezes facilitada, sobretudo na aquisição conceptual da ordem desse sistema, por uma análise diacrónica – embora o caso da arte e da arquitectura a não exija absolutamente e a ordenação dos elementos da obra deva ser acessível numa experiência sincrónica de correspondência, não necessariamente explícita, mas sensível.

É a necessidade de explicitação do processo formativo da obra que reclama uma série de informações que a Dimensão Histórica da Leitura deve prover. Estas informações dizem respeito aos factos da vida da obra e aos agentes destes factos, organizados cronologicamente e em função do seu lugar no processo formativo: datas e personagens da expressão das intenções, da execução do projecto, das alterações do projecto (se as houve), do início da construção, das fases desta e do seu encerramento, a entrada dos primeiros habitantes, alterações funcionais e construtivas, etc. Outros dados, como a entidade e o processo de financiamento da obra, o fluxo dos pagamentos, os custos da construção (em valores absolutos e relativos), dão-nos igualmente pertinentes informações para a composição da ideia global do processo formativo, necessário à experiência da obra. Estes dados permitem-nos depois integrar a obra e os seus protagonistas na época de que fazem parte e na cultura relativamente à qual ela está activa.

3.3.4. A cultura da época.

Uma obra de arquitectura, o seu processo, os seus protagonistas, os seus habitantes, estão inseridos num determinado contexto cultural e social. A devida compreensão de cada uma destas figuras pressupõe o conhecimento do fundo relativamente ao qual elas se dispõem. A contextualização política, social e cultural da obra e dos seus intervenientes é, por isso, um instrumento imprescindível para a correcta interpretação das experiências anteriormente registadas.

A obra, por outro lado, se adquiriu capacidade de monumento, surge, quase sempre como resposta às solicitações do ambiente que a erigiu nessa capacidade. A aquisição do Sentido da obra solicita, portanto, o conhecimento da pergunta que reclamou a obra como resposta.

Dois tipos de material são aqui necessários: os dados cronológicos da cultura contemporânea da vida da obra – os factos históricos vultosos

(guerras, pestes, revoluções, estados de convulsão interna, iniciativas políticas relevantes, etc.) –; e a espessura humana desses factos, o conteúdo existencial da cultura ou culturas que a obra assistiu como monumento.

O primeiro tipo de material, dada a sua estrita factualidade, vazia de conteúdo vivencial ou artístico, é habitualmente estéril na introdução à compreensão existencial da obra – ele não oferece um fundo com carácter antropológico, relativamente ao qual as outras experiências ganhem em ser comparadas. Contudo, esses dados cronológicos ou factuais (da obra, da cultura sua contemporânea e da vida dos protagonistas) fornecem o suporte necessário para a aquisição do segundo tipo de informações culturais.

O segundo tipo de informações culturais – respeitantes a conteúdos antropológicos e existenciais – visa plasmar uma imagem da espessura vivencial da contemporaneidade da obra: perceber como as pessoas pensavam e sentiam nesse tempo. Embora esta classe de materiais com repercussão antropológica nos possa ser fornecida pela conjunção de uma larga série de ocorrências que pontualizaram uma época e teceram a sua cultura (o que exigiria um amplo conhecimento histórico), ou pela penetrante análise de um pensador contemporâneo, são normalmente as *obras de arte* de uma época que mais claramente e mais vivamente nos comunicam, complexivamente, a ambiência cultural. Superlativamente valioso para o conhecimento do fundo cultural da obra em análise é então a experiência de obras de arte contemporâneas da obra em análise – elas são um meio de acesso privilegiado à espessura vivencial da cultura contemporânea da obra.

Saliente-se a experiência de obras de arquitectura contemporâneas, tentando-se delas a aquisição do Gesto e do Sentido, de modo a que o conhecimento do espírito destas possa auxiliar a dirimir a identidade da obra em análise. São especialmente importantes as obras realizadas pelo mesmo arquitecto e as obras do mesmo Tema (igrejas, se a obra em análise é uma igreja, palácios, se se trata de um palácio) realizadas por arquitectos contemporâneos (obras que podendo ou não ter influenciado expressamente a obra em análise nos ajudam pelo menos – pelo confronto da sua experiência com a experiência da obra em análise – a apreender as especificidades desta).

Nem sempre, contudo, a análise da Arquitectura, como modo de acesso à cultura, é suficientemente esclarecedora. Também o conhecimento da Pintura e da Escultura – quantas vezes parte intrínseca da própria arquitectura –, dos seus autores, das obras chave, é eficaz. A Literatura, que mais circunstanciadamente analisa os tipos humanos e os ambientes, é muitíssimo esclarecedora – pelo desenho preciso que nos oferece do móbil de uma cultura (o que se manifesta nas preocupações

centrais dos autores) e dos seus sujeitos e objectos principais (analisados na trama do texto). E especial destaque ocupa a Música (e as expressões que dela participam: o canto, a ópera, a dança... por vezes também a poesia) porquanto sempre foi este aquele tipo de arte que mais intensamente rivalizou, em repercussão social e cultural, com a arquitectura (pelo menos até ao século XIX); além de ser aquela a cujo *gesto* induzido mais facilmente se tem acesso. (Não é por exemplo irrelevante, para a interpretação da vultosidade cultural desta arquitectura, o facto de o Fado (como expressão musical de uma sociedade que se sentia derrotada) ter tido uma origem aproximadamente contemporânea à da Basílica da Estrela, relativamente ao qual esta se contrapõe, especialmente na expressão urbana da sua cúpula, como farol de esperança na treva do tempo – veja-se a *II Parte da Secção Prática* desta dissertação: *Convento e Basílica da Estrela*)

3.3.5. Estrutura e Desenvolvimento da Dimensão Histórica do Processo de Leitura aplicada ao Gesto e ao Sentido

Sistematizando as considerações antes aduzidas, referentes à Dimensão Histórica da investigação finalizada à obtenção dos Produtos da Leitura Gesto e Sentido, podemos dizer que esta investigação se desenrola em três níveis – aquele relativo à obra, outro relativo aos protagonistas e habitantes da obra e, finalmente, essoutro relativo à cultura da época –; para cada um desses níveis devem ser coleccionados dois tipos de material – dados factuais e aspectos existenciais. No complexo da investigação esperamos obter materiais semelhantes aos obtidos pela investigação estética e que confirmem as observações aí realizadas. A convergência entre o Tom e o Ritmo, o Gesto e o Sentido, obtidos pela análise presencial da Forma e as experiências, narradas ou depreendidas, de outros leitores, habitantes ou protagonistas do processo formativo, verificará e esclarecerá a nossa leitura. A divergência infirmará a nossa interpretação actual e obrigar-nos-á a controlar a investigação estética da Forma.

Sempre que se der alguma alteração substantiva da Forma da obra de arquitectura, a análise desse segmento do processo formativo deverá ser tratada como o foi o segmento primitivo da formatividade – procurando conhecer, com o mesmo grau de profundidade com que foram conhecidos os anteriores, a cronologia da obra, as suas experiências, os personagens que participaram nesse segmento do processo formativo, e a cultura a ele contemporânea –, sendo além disso importante determinar em que grau a alma e a forma do monumento anterior sobreviveram à

alteração, ou se a renovação elidiu completamente os traços de fisionomia e personalidade da pré-existência.

3.4. O monumento como documento

Aspecto colateral aos nossos objectivos, mas não desprezável – já não Dimensão Histórica do Processo de Leitura, mas dimensão histórica da obra – é o conhecimento existencial que se adquire da época na qual a obra reside³⁴¹. Trata-se do carácter documental da obra: não documento da obra a si mesma (aspecto que é averiguado pela Dimensão Estésica, na investigação dita “arqueológica” da forma da obra), mas documento (porque me ensina algo) das épocas e das culturas para as quais foi, ou é, monumento – especialmente daquelas que primeiro a desejaram e a viram nascer.

A aquisição de Sentido da obra, realizada em paralelo com o conhecimento do seu tempo e realizada bijectivamente, acaba por fazer emergir a obra, na sua experiência de ontem e de hoje, como *símbolo* – ou anti-símbolo, profética ou serodidamente colocado – de uma época. E, aquela arquitectura, se se revela com valor de arte e de monumento – se sobreviveu propriamente –, não só é representante de uma parte de mim hoje, mas foi também parte de outros anteriores a mim: outros, cujo valor que concediam à obra não era substancialmente diferente daquele que eu hoje lhe concedo; outros, cuja experiência da obra é de algum modo semelhante àquela que eu hoje faço – esta é a revelação da investigação histórica³⁴².

³⁴¹ Paolo Fancelli – [Relação entre História e Restauro] em *Interventi in AA.VV – L'insegnamento della storia della architettura*, Atti del Seminario (Roma, 1993), Cento di Studi per la Storia della architettura, Roma: 1994, pp. 178-183; do mesmo autor é também pertinente a este assunto «*Il Restauro come strumento di ricerca storica*» in AA.VV – *Principi e Metodi della Storia dell'Architettura e l'eredità della "Scuola Romana"*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, marzo 1992), Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici, Roma: 1994; p. 127-129.

³⁴² Admitir que se gosta de habitar uma obra do passado implica aceitar que no presente se estabeleceu uma relação do mesmo tipo daquela que existiu no passado entre os seus outros habitantes (aqueles que testemunharam esse mesmo gosto) e a obra; uma relação quasi-pessoal – pois é esta a natureza do habitar –, entre a arquitectura e o homem contemporâneo, uma relação efectivamente arquitectónica.

Este facto não é suficiente para dele se retirarem ilações históricas absolutas – dizendo que a experiência que faço hoje é a mesma que se fazia antes (constituindo-me como árbitro onisciente) – o facto de a relação ser *do mesmo tipo* não determina que seja *a mesma*; pode-se amar um objecto (ou uma pessoa por razões diferentes e de modo tal que ele (ela) nos proporcione experiências diferentes (conquanto sempre amáveis) e estabeleça connosco interacções em si diferentes. Mas relativamente a esse facto também não me é legítimo discorrer o oposto – ou seja, que por ser do passado,

Desta intemporal comunhão de experiências se inferem várias consequências relevantes para a identificação da obra de arquitectura e da leitura que eu realizo. A primeira, já tratada, é a confirmação da verdade da minha leitura. A segunda, que decorre da primeira, é o estabelecimento de uma comunidade – primeiro só da experiência da obra, mas que dela se propaga até uma comum *Weltanschauung* – rompendo a solidão pessoal: “outros antes de mim e hoje comigo sentem o mesmo que eu sinto e precisam do mesmo que eu; esta obra é estandarte da nossa unidade”.

Mas – terceira consequência – como alguns daqueles com os quais estou em comunhão de sentido, relativamente à obra, são de outra época, a obra oferece-se também como instrumento de acesso a essa época – espécie de “máquina do tempo” –: evidentemente naquilo que aquela época tem de semelhante a mim e ao meu tempo, mas, não obstante, parte identificativa desse tempo (os ritos com que me movi na obra foram provavelmente semelhantes, e os sentimentos que nela me foram suscitados deverão ter sido da mesma espécie; o sentido existencial arquetípico da sua presença dificilmente terá sido diferente). Ainda que a análise histórica me revele a obra de arte isolada da mentalidade dominante no seu tempo – não recebendo dela qualquer menção ou apenas incompreensões e apupos – esses aspectos não deixam de ser altamente significativos, porque me apresentam a época da obra como complementar (no sentido matemático do termo), disjunta, isolada, do carácter da obra. Assim, do mesmo modo que a obra de arte me permite uma experiência existencial e participada de um âmbito cultural de humanidade presente, ela permite-se também a uma experiência existencial e participada (e não friamente inócua, como tantas enumerações históricas) do passado. (Este conhecimento do passado, existencialmente activo e participado, é de indispensável relevância para a saúde das sociedades e dos indivíduos.³⁴³) Além disso, sendo que o Sentido de uma obra é tanto mais profundo e amplo quanto mais

realizada por outro que não eu, fazendo parte de outra cultura, a experiência, ainda que aparentemente igual, é necessariamente diferente. Para qualquer das posições é necessário, antes de mais, reconhecer o facto, e o facto é que o nexo, entre um Eu contemporâneo e uma obra feita no passado, existe, independentemente das razões que suportam esse nexo.

Para esclarecer essas razões é necessário o contributo histórico – só a narração de experiências de habitantes do passado permitem aferir da ‘tradicionalidade’, da eternidade, da constância no tempo da experiência que eu fiz. Só pela documentação dessas experiências, interpretadas com rigor, eu posso determinar que a acepção da minha experiência da obra é comum a outros sujeitos e por isso de algum modo própria da obra – e que é isso que ela universalmente suscita em quem a frui.

³⁴³ Veja-se o que se disse sobre o carácter monumental da arquitectura, página 199 e seguintes.

profunda e ampla for a relação da obra com tudo – com a cultura, com a sociedade, com a História – as observações acerca do papel histórico da obra participam determinantemente na constituição do Sentido da obra e, portanto, também na própria conveniência, à pessoa individual, que da Leitura da obra se retira.

(O carácter documental das obras de arquitectura e a sua pertinência à determinação do sentido são exemplificados na *Secção Prática*, nos casos apresentados.)

4. A Dimensão Temática do Processo de Leitura

Definimos já antes (veja-se página 169 e seguintes) o que entendíamos por *tema* da obra (um Tema de arquitectura é a conceptualização de um conteúdo existencial, imanente a uma espécie de habitação, que decorre de um conjunto de experiências que é pressuposto a essa determinada categoria de habitação³⁴⁴ – como a casa ou a igreja, o teatro ou o palácio –; o Tema indica o âmbito de experiências arquitectónicas que o objecto está destinado a proporcionar, um âmbito *a priori* de expectativas do habitante, que está imbuído neste, fruto de processos culturais ou mesmo procedente de domínios arquetipais³⁴⁵). Também vimos algumas das peculiaridades da situação da Dimensão Temática da Leitura no contexto do Processo de Leitura (veja-se página 260). Devemos agora tentar perceber melhor em que é que este tipo de investigação nos serve, no contexto do Processo de Leitura, e como é que se executa: onde se encontram os seus materiais e como é que se fazem interagir entre si e com outros provenientes de outras dimensões da leitura, de modo a dessa interacção resultarem os Produtos.

4.1. Objectivos da Dimensão Temática da Leitura

A investigação do Tema não esclarece propriamente nenhum traço específico da obra. O seu objectivo, pelo contrário, é a deposição da obra num contexto de *semelhantes* em que melhor se possa perceber o seu valor e a sua individualidade. O Tema é como que um conhecimento

³⁴⁴ Usamos aqui o conceito de habitação no sentido que lhe dá Heidegger e que foi por nós explicitado atrás (veja-se página 180).

³⁴⁵ Relativamente ao uso da noção de arquétipo em conexão com a noção de Tema remetemos para o que atrás dissemos quando abordámos a posição de Louis Kahn no que concerne a este mesmo assunto (veja-se nota 202).

retro-estante, feito da lenta e extensa sedimentação de conhecimentos relativos a modos típicos de relacionamento do Homem com o Meio. O Tema da obra estabelece uma região de conteúdos antropológicos – explicitados conceptualmente na literatura que se refere ao assunto e implícitos na experiência essencialmente comum das arquitecturas ínsitas ao círculo que define. Neste círculo as características particulares da obra e as que ela tem em comum com as suas semelhantes distinguem-se com maior clareza – a indicação do Tema da obra abstrai dela como entidade singular, de modo a fazer emergir, em primeiro lugar, as suas qualidades essenciais, relativas ao habitar, e depois, pelo confronto com outras obras da mesma família, as suas qualidades especiais.

4.2. Operatividade da Dimensão Temática da Leitura

a. Obras degradadas

Este processo de análise é especialmente útil em situações em que a experiência da obra está fortemente obstruída – ou devido a um estado de ruína avançado, ou por causa de um restauro inadequado. Nestas situações a identificação do Tema da obra permite a definição de uma região de experiência (de *gesto*) dentro do qual a experiência particular daquela obra necessariamente se incluiria (uma vez que a devida satisfação do Tema faz parte das condições que ditam a sua qualidade de monumento que foi, por seu turno, identificada pela sociedade ao determinar a sua classificação ou conservação). Pelo Tema podemos pois reconstituir a experiência essencial da obra e, compondo esses dados com aqueles que resultam da Dimensão Estésica da Leitura (ainda que essa só possa ter sido executada sobre poucos vestígios da Forma pré-existente) e da Dimensão Histórica, logramos aproximar-nos consistentemente do *gesto* particular da obra em análise (veja-se, a este respeito, a nossa análise do Mosteiro de Santa Maria do Bouro, na *Secção Prática* desta dissertação). A verificação da substancial semelhança entre a experiência de habitar após a intervenção de restauro e a experiência indiciada pelo Tema do edifício, composta com os dados das outras dimensões da Leitura, permite-nos aferir a propriedade do carácter dado à obra restaurada – o que é sem dúvida um importante instrumento para julgar a própria intervenção de restauro e para, antes dela, corrigir o projecto de restauro. A divergência entre a experiência de habitar esperada – decorrente do Tema indicado pela história do edifício – e aquela fornecida pela *forma* dada à obra restaurada – significa a ocorrência de uma perda de carácter existencial, decorrente da inibição do acesso às experiências pelas quais a obra fora julgada digna de ser

conservada (o que constitui – do nosso ponto de vista – uma grave lesão do património histórico-cultural).

b. Critério de juízo de valor sobre a pré-existência

Perante uma obra que não tenha sofrido alterações significativas, a análise temática prefigura-se como critério muito eficaz no juízo acerca da qualidade arquitectónica da obra: mediante a comparação entre a realidade da forma executada (aquilo a que Pareyson chama a “forma formada”) e o âmbito ideal a que aquela construção era chamada a corresponder (a “forma formante”³⁴⁶). (Segundo Pareyson durante o processo de re-execução da obra – que constitui a sua devida leitura –, o leitor apercebe-se da “lei-de-coerência-da-obra”. Esta “lei-de-coerência-da-obra” é aquela que determinará a forma final – “a forma formada”. A “lei-de-coerência-da-obra” age portanto, durante o processo formativo, como “forma formante”; e, durante o Processo de Leitura a sua identificação cria as condições para um juízo sobre a “forma formada”, na medida em que é relativamente à expectativa criada pela compreensão da “forma formante” que será julgada a “forma formada”; ela funciona ainda pois como critério de avaliação do grau de realização que o autor conseguiu dar à obra.) Se considerarmos que a “forma formante” dita a experiência que *deveria acontecer* na obra, reconheceremos que o seu conteúdo inclui o conteúdo do Tema da obra (embora seja mais específico que este). Pela comparação do Tema com a “forma formada” podem discernir-se os aspectos de maior qualidade da obra e os que lhe são mais próprios, daqueles que menos contribuem para a correspondência da obra às exigências específicas da experiência do habitar e para a identificação destas. Este discernimento é fundamental para a operação de restauro, enquanto operação de arquitectura sobre pré-existências, e para a obra em si – porque sobre os primeiros impele a mais exigente conservação e valorização; e é sobre os segundos que, sem dano para a experiência da obra arquitectónica, se podem introduzir as alterações que adequarão a obra ao uso contemporâneo e à linguagem que revela à sociedade de hoje o conteúdo monumental da obra, devendo ser retirados aqueles aspectos que perturbam a experiência que qualifica a obra como monumento.

c. Qualidade intersubjectiva da Leitura

Os materiais resultantes da Dimensão temática contribuem também para a intersubjectividade da Leitura da obra e da operação de restauro que ela poderá informar. Sendo esta uma investigação cujo material não é específico da actividade formativa da disciplina arquitectónica – visto que

³⁴⁶ Luigi Pareyson – *Estetica: Teoria della formatività*. Milano: Bompiani, 2002 pp. 75-76.

os conteúdos desta investigação tem um claro carácter antropológico e podem proceder de âmbitos de investigação psicológicos, sociológicos, históricos, da tradição ou da cultura em geral – a utilização destes materiais no Processo de Leitura pode facilitar a tradução da peculiaridade do discurso da disciplina arquitectónica (eventualmente notada em hermetismos da linguagem da Leitura e na própria linguagem arquitectónica do restauro) para um discurso mais facilmente descodificável pelo leitor comum, mais centrado sobre a experiência existencial da obra a que este pretende aceder. Mediante os materiais auferidos pela dimensão temática da leitura pode conseguir-se uma ponte de comunicação entre o leitor-arquiteto e o leitor comum, entre o arquitecto-restaurador e o e o habitante da obra restaurada. O carácter comunal e geral destes materiais, afecto aos aspectos mais essenciais da experiência humana, pode inclusivamente contribuir para a consubstanciação do carácter intersubjectivo da interpretação, apresentada pela Leitura, entre os vários membros da sociedade (como comunhão de visão entre múltiplos agentes culturais, relativa à aceção de *sentido* dada pelo leitor à obra). Pelo recurso aos materiais procedentes da dimensão temática da Leitura podem, assim, obter-se dois resultados preciosos: não só a intersubjectividade do texto da Leitura, mas a intersubjectividade de significado do texto da operação de restauro – a intersubjectividade da experiência da obra restaurada, enquanto capacidade de oferecer à fruição dos futuros habitantes (e/ou visitantes) aquele núcleo da experiência arquitectónica que identificava a pré-existência (que fora descoberto pela Leitura antecedente, que fundamentou essa operação de restauro).

4.3. Execução da investigação do Tema

Na prática, a investigação do Tema não colige dados e materiais relativos à obra em análise. Esta investigação, que no caso de um determinado Tema de arquitectura pode até já estar realizada, preocupa-se em reunir informações referentes ao que, no âmbito da disciplina arquitectónica se costuma denominar ‘tipo’. Não é no entanto uma investigação que se possa chamar ‘tipológica’, porquanto não são propriamente as conformações geométricas genéricas de uma família de arquitecturas (sendo este o entendimento habitual do conceito de “tipologia”) o que aqui nos interessa. O que se pretende colher são as *experiências* ‘tipo’ que aquele conjunto de obras de arquitectura faculta: os sentimentos e os movimentos – o *gesto* – e o seu conteúdo existencial – o *sentido* – que caracterizam essas obras e identificam a natureza da ‘participação no Eu’ que as congrega, exactamente como arquitecturas

com o mesmo Tema. O resultado da pesquisa no âmbito de investigação do Tema é um elenco de experiências – sensações, sentimentos, movimentos, pensamentos, consciências... – que a forma do edifício deve induzir para poder ser compreendido e usado adequadamente.

As fontes para esta investigação são muito diversificadas. Interessando-nos uma substância empírica – a experiência (conforme foi definida no capítulo anterior: veja-se página 244 e seguintes) –, esta chega-nos em primeira mão através de outras obras de arquitectura: é pela convivência com outras obras que estão incluídas no Tema da obra em estudo que se vai compondo ou purificando a noção desse Tema. Muitas vezes o elenco de experiências que caracteriza um Tema conglomeram-se em torno de um caso paradigmático – uma obra de arquitectura que reúne e exprime com elevado potencial todas essas experiências adquirindo assim um papel modelar relativamente a esse Tema. Essa obra passa então a ter uma função simbólica relativamente ao Tema a que pertence, representando-o. A descoberta desse caso paradigmático (por exemplo, Alcobaça como mosteiro cisterciense português, relativamente a Santa Maria do Bouro³⁴⁷) é de grande importância, pois permite identificar um referencial concreto relativamente ao qual se podem aferir concretamente as experiências do objecto em análise.

Contudo, com frequência este processo não é suficiente para a explicitação do Tema – tanto mais que um Tema têm múltiplas subcategorias (o Tema do templo, que se subdivide nos diversos espaços sagrados correspondentes às diferentes religiões; o Tema da igreja, dentro desse, que se subdivide conforme as evoluções da liturgia: igreja basilical, em “aula”, de planta central, de planta em cruz latina; dentro desta a igreja cisterciense, as que têm deambulatório, etc.). Há então vantagem em recorrer à literatura – embora não se possa dizer que haja uma literatura especializada sobre esta matéria. Por exemplo no que diz respeito às igrejas é importante o conhecimento da Liturgia (esta define exactamente o âmbito de *gestos* rituais que se desenrolam no espaço sagrado) e à Teologia que lhe está subjacente e que lhe ilumina o *sentido*. Se se tratam de outros ‘tipos arquitectónicos’ o conhecimento da vida quotidiana que neles se desenrolava é-nos bastante útil – e poderá ser a História a fornecer-nos essas informações; dificilmente contudo elas virão numa forma sintética e genérica, que nos comunique esse *arquétipo* de habitar. Se, por exemplo, estivéssemos a investigar o tema do Teatro de Ópera (como o S. Carlos), poderíamos adquirir esse conhecimento socorrendo-nos das Histórias do Teatro, da Dança e da Ópera (que nos dariam o elenco dos espectáculos que se realizavam na época em que o

³⁴⁷ Ver anexos.

objecto de estudo foi construído ou teve o seu apogeu), mas depois seria importante tocar a experiência desses espectáculos (indo assistir a alguns, se possível, ou pelo menos ouvindo as óperas, operetas e concertos de que haja gravação); seria também útil completar essa informação com descrições da Literatura da época, que nos descrevessem a atitude dos espectadores. Se o objecto da nossa investigação fosse um palácio do século XVIII – como por exemplo o Palácio de Queluz –, seria relevante para a compreensão do seu Tema o conhecimento dos bailados, concertos, autos e outros folguedos que ali, ou em ambiente semelhante, tiveram lugar – não só sabendo enunciar esses eventos, mas deles tentando experiência: mediante a audição dessas músicas, a visão dessas danças, a leitura dessa dramaturgia, etc. A bibliografia em que comparecem as informações referentes ao Tema não é, pois, nomeável *a priori*. Valerá a pena salientar ainda a importância do estudo dos mitos, dos ritos e dos símbolos quando estão em relação com a matéria arquitectónica, pois, de forma alegórica, eles dão-nos exactamente as informações sintéticas e abstractas de cuja substância é constituído o Tema; devem contudo ser exumados da ganga histórica que perdeu validade, o que nem sempre é fácil.

A dimensão temática é uma dimensão da Leitura muito operativa, conquanto seja normalmente – e injustamente – desprezada.

VI. DO PROCESSO DE LEITURA À LEITURA

O que foi dito nas páginas precedentes encerra as especificações que nos parece pertinente fazer a um Processo de Leitura da arquitectura. (A operatividade dessas especificações é ilustrada pelos três casos práticos de leituras de arquitectura que apresentamos no segundo volume da dissertação.)

O que trataremos de agora em diante já não é interno ao Processo de Leitura mas não deixa de lhe ser necessário, uma vez que, embora se situe no seu exterior, o faz na sua imediata contiguidade, contribuindo para a definição do seu contorno. (A condição externa desses assuntos autoriza-nos, contudo, a desenvolvê-los de maneira mais abreviada do que aquela que usámos para os anteriores.)

1. Inconsequência da Leitura ao Processo de Leitura

Para a conclusão da sistematização do Processo de Leitura da arquitectura a primeira e mais importante ressalva que deve ser feita é esta: a execução do Processo de Leitura não garante a Leitura. Os aspectos que apontámos no Processo de Leitura são, a nosso ver, contributos necessários para a constituição da Leitura da obra de arquitectura, mas não são suficientes. O Processo de Leitura não tem, por si só, o poder de fabricar aquele momento que caracteriza a Leitura: em que o monumento se deixa compreender, em que a obra revive de uma vida que é sua e doravante minha também.

Porventura será possível em âmbito científico a enunciação de um procedimento tal que, uma vez iniciado e sem intervenção humana de permeio (intervenção substancial, que implique a tomada de decisões ou a emissão de juízos), conduza inexoravelmente o investigador à descoberta da verdade. Não sucede assim no âmbito da Arquitectura (nem da Arte em geral). Na Arquitectura, aquele entendimento que corresponde simultaneamente ao sujeito-leitor e ao objecto-lido – entendimento relativamente ao qual, portanto, se pode emitir o juízo de valor ‘verdadeiro’ (“é uma leitura verdadeira”) – não é nunca apenas o resultado do percurso de uma sucessão linear de etapas de investigação. A lógica do método não é bastante para que se chegue a uma solução substantiva; só o valor do desfecho atesta a sua verdade. Um Processo de Leitura não é um “mapa do tesouro”, nem um manual de instruções,

cujas atentas observâncias nos possam guiar inevitavelmente ao pleno usufruto da obra, à clara visão do sentido velado, essencial e existencialmente participante, de uma arquitectura; a complexidade do objecto, no modo como se pretende comunicar ao sujeito, e a complexidade do sujeito, nas expectativas que tem relativamente ao objecto, coarctam a possibilidade de uma relação assim técnica e humanamente imparticipada. O método não pode pretender explicar o objecto – se o explicar possui-o e ele deixa de ser arte e monumento (terá sempre que ficar algo de misterioso: a admiração).

As particularidades do objecto e do sujeito da Leitura da arquitectura – que largamente pleiteámos nas páginas antecedentes – denegam então o determinismo de qualquer processo de leitura – além de que assumem a responsabilidade pelas idiossincrasias do Processo de Leitura, que aqui apresentamos, e por uma colecção de aspectos que, apesar de externos ao Processo, é indispensável definir, para sua maior eficácia.

1.1. Acronicidade do Processo de Leitura

Terão notado que renunciámos a estabelecer qualquer tipo de relação diacrónica entre os constituintes do Processo de Leitura – as considerações precedentes torná-la-iam supérflua e enganosa –: é nessa característica que se manifesta a principal idiossincrasia do Processo de Leitura.

Talvez se estranhe que, chegados ao momento de tecer as considerações finais do Processo de Leitura, depois de terem sido devidamente explanados os aspectos que o compõem, se não comece por detalhar a iteração das fases, a seriação de análises e sínteses que levará à Leitura. Afinal, relativamente àquilo a que tipicamente se chama ‘um processo’, falta, àquele que aqui desenhámos, um nexo de sucessividade entre as partes. Mais do que estabelecer um ‘processo’ propriamente dito, o que se construiu atrás foi uma série de *categorias analíticas*, segundo as quais nos parece ser pertinente considerar o objecto arquitectónico. E, após estas terem sido apresentadas, afigurar-se-ia apropriada a definição dos encadeamentos entre elas, a determinação da ordem segundo a qual cada uma delas deveria tomar lugar no ‘processo’.

Prescindimos de o fazer porque essa acepção de ‘processo’ não é – conforme foi apontado – adequada às peculiaridades da Leitura da obra de arquitectura: a qualquer sequência entre estas ou outras categorias de análise (que não se subtraíssem à ontologia da arquitectura), a obra e a sua potencial repercussão no Eu, furtar-se-iam sempre: exactamente porque é da natureza da obra de arquitectura, enquanto obra de arte, a sua estrutural a-esquemática (é intenção da Arte, enquanto procura

suscitar a sensação de novidade, fugir a qualquer esquema de comunicação pré-estabelecido) – da sua essência poética decorre a caleidoscópica variedade de formas e conteúdos de correspondência ao Homem. A fixação de um método sequenciado de abordagem da obra de arquitectura enviesaria sempre a Leitura para âmbitos pré-determinados pelo sujeito, deixando escapar aspectos, eventualmente preciosos, da identidade da obra. Um método sequenciado – pre-especificando o âmbito da leitura – limitaria também sobremaneira a liberdade do leitor, obstando a que cada diferente sujeito, aplicando o seu temperamento à obra, descubra novas correspondências desta à humanidade em geral. Seria por isso um procedimento duplamente inadequado: quer ao objecto, quer ao sujeito do Processo de Leitura.

Preferimos – à falaz pretensão da determinística sequencialidade de Método – a visão poliédrica, centripetamente assestada à obra na sua relação com o Eu do leitor (salvaguardando a individualidade daquela e a liberdade deste) e voluntariamente sincrónica – de modo a verificar o “encaixe” de todas as observações do objecto. (Vale a pena apontar que, no desenvolvimento prático das leituras, muitas vezes se demonstrou útil precisamente uma certa *simultaneidade* na análise das Dimensões, fazendo os materiais recolhidos em diversos âmbitos comunicarem uns com os outros, incrementando, pela fermentação recíproca de respostas e de perguntas, o potencial de revelação de sentido.)

As vantagens da enunciação do Processo de Leitura não residem na proposição das etapas necessárias e suficientes à obtenção da Leitura. Elas situam-se sobretudo na indicação e elucidação de um feixe de vectores de observação da obra de arquitectura, de molde a que não se nos escape a sua identidade de arquitectura e a sua individualidade de obra – e a repercussão que ambos esses caracteres têm no Eu do leitor. Estes vectores aspiram a tornar o Processo de Leitura mais compreensivo da especularidade de aspectos imanentes à obra, facultando a obtenção de uma consciência da realidade da obra tendencialmente segundo a totalidade dos seus factores, e concedendo à interpretação, por seu turno, um potencial de comunicabilidade tendencialmente universal. Se são só estas as vantagens de um processo de Leitura da arquitectura, se essas vantagens não têm a ver com a sucessão consequente de fases da investigação, mas tão-somente com a anotação dos aspectos a observar e dos graus de profundidade a que chegar, podendo o encadeamento da pesquisa ser casuístico, então, este processo – se assim se lhe pode chamar – não carece de relações de subordinação entre as partes.

Esta acronicidade do Processo de Leitura da arquitectura não diminui contudo a sua utilidade – apenas a relativiza, evitando que o

Processo se absolutize na Leitura e que faça esquecer as infinitas subtilezas desta. O Processo de Leitura adquire então, forçosamente, um carácter versátil que o faz acomodar-se às peculiaridades do leitor e da obra.

1.2. Adaptação do Processo ao objecto de Leitura

Não perdendo de vista que a finalidade do Processo de Leitura é conduzir à leitura da obra, a insuficiência do Processo, por si só, para produzir esse resultado, leva-nos a procurar outro tipo de soluções. A primeira destas é a adaptabilidade do Processo de Leitura. O carácter livre e essencialista do Processo de Leitura permite e requer a adaptação do Processo à individualidade da obra – dessa decorrendo alguma da responsabilidade de obtenção da Leitura.

O objecto da Leitura é de tal modo único e irrepetível, individual e humanizado que não é possível determinar *a priori* para ele, ou para outro seu semelhante, um método que quebre a sua “casca” de aparência e o entregue à existência de um Eu – tem então a especificidade do objecto que especificar o método. Embora o Processo de Leitura consiga abarcar, teoricamente, a multivariiedade da forma e conteúdo do objecto da Leitura – na sua origem e no seu destino, no âmbito dos seus meios de expressão e no que é fulcral da sua acção existencial – é imperioso adequar, ou melhor, ir adequando, os processos intermédios de determinação da individualidade da obra, às particularidades desta. São as peculiaridades da arquitectura em estudo a ditarem a urgência do conhecimento do processo construtivo ou do regime político vigente, dependendo do facto das investigações anteriores indicarem que a sua forma foi fortemente determinada pela tecnologia disponível (como na arquitectura popular) ou pelas idiossincrasias do ditador de então. É a especificidade da obra que, ordenando a investigação, nos faz, com frequência, percorrer os mesmos lugares (física e conceptualmente), lugares que nos haviam sido indicados pela forma geral e inespecífica do Processo de Leitura, que supúnhamos já devidamente conhecidos, mas de que a individualidade da obra reclama um novo enfoque.

O Processo de Leitura oferece-nos essa prerrogativa de adaptação ao objecto, sem nos desperder numa aleatoriedade de linhas de investigação, exactamente porque os contornos principais da obra estão nitidamente vinculados. Estando defendidas as categorias a que pertencem os Objectivos da Leitura, aquelas que determinam os seus Produtos, quais são os Dados de onde se parte e as Dimensões onde se os pode encontrar, o percurso para chegar à Leitura não fica ainda traçado, mas a província em que ele se situa está já devidamente circunscrita. Trata-se

agora de gradualmente – na tensão entre a origem como forma da obra e destino como participação no Eu – ir tentando os caminhos – ir descobrindo os Materiais – que ligam esses dois extremos, transformando-os, mediante esse percurso pessoal, de noção genérica em concreta experiência.

É sempre a obra – já o tínhamos dito – a determinar o método segundo o qual quer ser conhecida, a precisar o que dela precisa de ser lido, para que se nos entregue no seu sentido, funcional ao Eu³⁴⁸.

1.3. Atitude do leitor

O que dirige a via de acesso ao coração da obra, o que delinea a larga alameda ou a estreita vereda que a ela conduz, é a própria obra; mas a possibilidade de percorrer essa alameda ou essa vereda depende, em grande parte, da afinidade que o leitor tem com a obra, e da capacidade de descobrir e se conformar ao percurso de acesso que a obra determina. Todos os caminhos são válidos desde que a obra os consinta; mas só o saberemos quando deles fizermos a experiência subjectiva de verdade. Indispensável ao sucesso da Leitura é, portanto, também, a atitude (ou a psicologia) do leitor perante a obra.

Poderíamos definir essa atitude do leitor como sendo uma atitude de *pergunta*: não de pergunta que inquirir um aspecto conhecido de que simplesmente se quer verificar a presença na obra, mas ‘pergunta’ aberta. Seria uma atitude que se poderia igualmente definir como *abertura*, mas não abertura ao que já se possui mas ao mistério da obra. Poder-se-ia descrever como uma atitude de *disponibilidade* para esperar e receber da obra o que quer que seja (não pré-determinado); uma expectativa de tal modo livre que se *deixa surpreender*, arriscando-se a ser dolorosamente transtornado ou incontroladamente feito feliz.

Se não quisermos ainda definir essa atitude em função do seu referente, poderíamos também usar para ela o termo – caro a Heidegger que o estabelece como condição do verdadeiro conhecimento –

³⁴⁸ A este respeito veja-se Roberto Longhi (citado em Sandro Benedetti – Processo di Lettura Storico-Critico (Texto lido na apresentação dos volumes das Actas do XXI congresso de História da Architectura «Storia e Restauro dell’Architettura: aggiornamenti e prospettive» (Istituto dell’Enciclopedia Italiana in Roma), publicado em Bollettino del Centro Studi per la Storia dell’ Architettura, n. 32, 1985, pp.59-64)): «*Tudo se pode procurar na obra desde que seja a obra a advertir-nos de que ainda é necessário procurá-lo, porque ainda falta algo ao seu pleno entendimento*». Veja-se também Luigi Pareyson – *Estética, Teoria della Formatività* (citado na mesma fonte): «*há compreensão só quando a obra tenha sido revelada na sua realidade e a interpretação é válida se executa a obra como ela própria quer. [...] O segredo da obra é o seu ser lei a si própria, a regra individual da sua própria formação [...] é o como foi feita. Sabê-la executar, sabê-la interpretar significa apossar-se deste como*».

‘abandono’³⁴⁹. Este vocábulo, contudo, já nos remete forçosamente para o seu objecto: “abandono a quê?”, perguntar-se-ia; “*abandono à obra*, abandono à *relação* que se cria com a obra”, responder-se-ia...

De facto a atitude própria do leitor poder-se-ia especificar como liberdade para estabelecer uma relação (propriamente dita, coordenada) com a obra. A forma mais sintética e densa de dizer essa relação – e que é possuidora de uma significação não apenas de *necessidade* à Leitura, mas já de *suficiência* à sua realização concreta – é dizer ‘tu’ à obra: “tu”³⁵⁰.

1.4. Discrepância de substâncias entre o Processo e a Leitura.

A execução do Processo de Leitura não garante a Leitura. Porquê? Por impossibilidade de conformar *a priori* o Processo às especificidades da obra – já o tínhamos visto –, mas também por um intrínseca disparidade de caracteres: a estrutura do Processo de Leitura é analítica, a alma³⁵¹ da Leitura é sintética.

A globalidade dos aspectos do Processo de Leitura aponta a síntese – cremos ser essa uma das suas principais virtudes –: os Objectivos declaram uma finalidade unitária e de natureza não-técnica (portanto não metodologicamente reproduzível) para o Processo (a experiência da participação da obra no Eu e a capacidade de reprodução dessa experiência); os Produtos demonstram esses fins não-compostos e essencialmente antropológicos (descrevendo o Gesto e o Sentido); os Dados afirmam a unicidade con-fusa do ponto de partida (a afecção originária); mesmo as Dimensões do Processo de Leitura não perdem de vista a arquitectura como um todo, sempre indivisamente feita de matéria e sentido, de forma e experiência (na *aísthesis* e no Tema, sobretudo). E por isso o Processo é efectivamente útil à Leitura – ele remete sempre, com a humildade avisada de quem sabe que o não atingirá, para aquele único ponto, além do horizonte que pode percorrer, em que o monumento se abre ao *entendimento* do seu espectador, habitante ou leitor, e se torna parte constitutiva do seu Eu, na vida de todos os dias. Mas, com todas estas características, o Processo de Leitura

³⁴⁹ Veja-se a este respeito Martin Heidegger – *L’Abbandono*. Genova: Il nuovo Melangolo, 1998, *passim*

³⁵⁰ Relativamente à noção de ‘tu’ veja-se Martin Buber – *Je et Tu*. Paris: Albier, 1969; *passim*, mas especialmente páginas 26-35.

³⁵¹ O conceito de alma deve ser entendido no sentido junguiano do termo, como feminino de identidade (veja-se o Carl Gustav Jung – *Chegando ao Inconsciente* in Carl Gustav Jung (concepção e organização) – *O Homem e os seus símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999, p. 31) relativamente à aplicação deste conceito veja-se também Gaston Bachelard – *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 20.

não deixa ainda de ser um conjunto de categorias analíticas, que não têm a capacidade de produzir síntese.

A Leitura tem o carácter de uma relação – a identidade de uma conflagração tensa, mas, não obstante, una e viva – entre sujeito e objecto. O Processo de Leitura, para tomar consciência dessa relação, suspende o seu movimento, separa as suas componentes – mas, assim isolando-as e imobilizando-as para melhor as observar, retira-lhes também a vitalidade: a operatividade existencial no Eu. (É como se tivéssemos conseguido desmontar o relógio de Voltaire, e compreendido todas as suas peças; mas nesse processo ele parou – e não é certo que a divisão e exame perfeitos de todos os seus constituintes nos habilite a voltar a pô-lo em funcionamento.)

A análise da obra de arquitectura tem o efeito colateral mas insuprimível de realizar uma desvitalização, uma despresentificação, uma objectualização da relação do Eu com a obra: quando se analisa a obra, inevitavelmente ela torna-se um ‘ele’ – já não o ‘tu’ da relação com o ‘eu’³⁵².

Servimo-nos da análise porque isso nos permite ter acesso a aspectos recônditos da obra, que nos ajudam a compreender a interacção entre as suas partes e a melhor nos darmos conta de determinados efeitos da obra no Eu. Mas, depois de realizarmos a análise, devemos recolocar todos os componentes da obra no seu lugar e repô-los em movimento. E antes, durante a análise, devemos não só preocuparmo-nos em separar e fixar as partes, mas também anotarmos as suas posições no todo, os seus dinamismos próprios e os seus contributos para o esforço de conjunto. A análise pode ser uma endoscopia a um corpo vivo, mas não pode ser uma autópsia a um corpo morto. O fim da Leitura é então apagamento de todos os elementos abstractos gerados pela análise, na sua recondução ao todo vivo da obra, dando lugar apenas à sua unidade activa (detalhadamente reconhecida).

Saberemos que, após a análise, conseguimos realizar a síntese que constitui a Leitura, que repõe a obra na acção que lhe é própria e que participa no Eu do leitor, quando ela para nós for ‘tu’. ‘Tu’ – significa a realização da Leitura da obra, quando a obra se torna constituinte do Eu; mas, como a razão de ser da obra é comunicar-se e o seu veículo é a Leitura, também a obra é realizada só quando se lhe diz ‘tu’.

³⁵² Relativamente à notação diferenciada ‘eu’ e Eu veja-se mais à frente página 313.

2. “Tu”, ou da Leitura da arquitectura

2.1. Uma alegoria

Em *Um Corpo*³⁵³, sugestiva novela de Camilo Boito, um dos mais reputados pais da Teoria do Restauro, é admiravelmente tratado, ainda que de forma alegórica, o dilema dos modos de leitura do monumento.

Os protagonistas são três: o artista, o cientista e, na interpretação que nos permitimos fazer, a obra (de arquitectura) – simbolizada pelo personagem da mulher amada.

O artista é pintor. Tem por modelo uma mulher muito bela – Carlotta – «anima di fanciulla in corpo di Dea». Durante o processo de execução da pintura em que comparecia Carlotta, o pintor enamora-se dela, ama-a profundamente, e nesse amor é correspondido. A obra acabada espelha magnificamente o sentimento entre ambos.

Pela beleza da mulher sente-se também atraído um outro personagem – Carlos Gulz – jovem e genial anatomista, corifeu da mentalidade cientifista de finais do século XIX. Era sua pretensão determinar, mediante a investigação anatómica, as causas da beleza física – para aumento do conhecimento e progresso da Ciência –; e retinha ser essa uma missão a que eram devidos os maiores sacrifícios, inclusivamente de vidas humanas. Da tarefa a que havia consagrado a sua existência tinham já resultado, em tão precoce idade, duas colossais obras: *L'indole morale degli animali domestici ricercata anatomicamente* e *Anatomia Estetica*.

O anatomista sofre de uma curiosidade mórbida pela perfeição daquele corpo de mulher e deseja febrilmente escarpelizar – literalmente também – os indícios da sua formosura. Carlotta condói-se daquela malsã inclinação de Gulz por si.

A bela modelo é vítima de um acidente e morre. O seu corpo chega às mãos do anatomista, que se prepara para a dissecar, na intenção de se apossar dos segredos da sua beleza. Diante da mesa anatómica, diante daquele corpo morto que ainda exalava a pulcra fragrância de antes – agora perturbante perfume, cimenterial, porque já sem vibração de vida –, trava-se um dramático diálogo entre o anatomista e o pintor.

O anatomista censura ao pintor o accontentar-se com uma visão tão superficial da beleza – a que provinha da Arte, entenda-se –, a inépcia dessa estratégia representativa relativamente às exigências dos tempos modernos; enaltece a sua pesquisa pelas razões de fundo da aparência, a rigorosa documentação que produz... O pintor silencioso, perplexo,

³⁵³ Camilo Boito - «*Un Corpo*» in *Storielle vane. Tutti i racconti*. Firenze: 1970; pp. 27 e seguintes. Veja-se também, Maria Antonietta Crippa – «Boito e l'architettura dell'Italia Unita» in *Camillo Boito - Il nuovo e l'antico in Architettura*. Milano: Jaca Book, 1989., pp. XXXIV e XXXV

asfixiado pela prosápia cientifista, refugia-se na recordação da sua amada, que a contemplação do quadro lhe traz. Ela está para sempre perdida, mas, por aquela imagem tão viva e loquaz, a graça estonteante da sua presença parece permanecer – renascer...

Esta historieta – algo forçada e inverosímil – torna-se rica e completa quando a consideramos do ponto de vista que aqui nos ocupa: o da compreensão do monumento. Embora nós assim não o entendamos, para muitos o monumento está tão exangue quanto o corpo morto de Carlotta: qual é então a informação que é mais útil, humanamente falando, retirar dele?, qual a “leitura” que melhor o serve e a nós também? Qual dos dois processos mais fielmente, totalmente, eficientemente, se acerca dos vestígios daquela beleza passada e os transmite ao futuro? O método analítico do anatomista é menos sugestivo mas mais consistente, e o seu produto é passível de fácil comunicação e de utilidade prática. O do pintor é muito pessoal: intenso por um lado, restritivo por outro. A qual destes dois regimes de relação – ao analítico e positivo, ou ao sintético e subjectivo – consignaremos a responsabilidade do acesso ao ser total da obra de arquitectura?

Quando tem por objecto uma pessoa, a postura do anatomista parece inaceitável e mesmo ridícula (sob esta perspectiva, o conto de Boito não aspira a ser imparcial e pelo escândalo nos dirige a uma tomada de posição). Contudo, quer porque só com algum esforço se consegue reconhecer num monumento uma entidade humana, quer porque a alternativa restante parece roçar o sentimentalismo romântico (e veja-se o que a esse respeito já se disse na página 81), esta atitude – anatómica ou analítica, assim a poderíamos chamar – é frequente no trato com as obras de arte e os monumentos. Parece inclusivamente ser a atitude necessariamente subjacente a qualquer processo de leitura – pelo seu rigor, pelo firme acompanhamento da realidade concreta – e, nomeadamente, ao Processo de Leitura que aqui se apresenta. Mas este posicionamento diante da obra não nos obtém a Leitura.

2.2. Modalidades de relação com a obra

2.2.1. *Modalidades de consideração do objecto na relação com o sujeito.*

Podemos pôr a obra sobre a mesa de anatomia e retalhá-la exaustivamente, mas, assim fazendo, desperde-se a relação da obra com o Eu; podemos decompor o seu todo em partes, ordenando-as e catalogando-as, mas estaremos desagregar a sua unidade e a inviabilizar o encontro com ela: a obra será só um ‘ele’ (conquanto minuciosamente

descrito), mas nunca um ‘tu’. Em qual destas modalidades relacionais o trato com o monumento será mais humanamente correspondente?!

A análise isola, imobiliza e fragmenta o objecto; a dinâmica natural do objecto é suspensa, o objecto é desvitalizado do seu potencial de penetrar o Eu – passa a ser tratado como um ‘ele’, como um ‘aquele’ ou ‘aquilo’, como ‘um terceiro’ no diálogo da vida. O ‘eu’ cava entre si e o objecto de análise uma distância de segurança, evitando assim ser afectado, prescindindo de qualquer contacto efectivo, de qualquer relação existencial. Docilmente deposto sob olhar perscrutador do analista, o objecto oferece-se ao exame, mas furta-se ao diálogo. O ‘ele’ ocupa uma posição lateral relativamente ao eixo da vida. Está ainda incluído no campo visual, mas naquela zona periférica desprovida de cor. Àqueles que se colocam sobre a trajectória que quer trilhar, o ‘eu’ trata-os por ‘tu’, e, nessa posição frente-a-frente disponibiliza-se ao olhar directo e simétrico que configura o diálogo, à relação recíproca. O ‘ele’ poderá vir a tornar-se um ‘tu’ a qualquer momento – não há nenhuma característica objectiva que o impeça –, basta para isso que o ‘eu’ se volte, se aproxime e se disponha a aceitar a bijectividade da relação. Mas enquanto o conteúdo referido ao ‘ele’ for assim tratado, não interfere no Eu, não altera a constituição ou conformação deste. A entidade referida como ‘ele’ tem uma existência inerte; a condição que a análise lhe conferiu tornou-a relacionalmente inerme. O ‘ele’ está ausente: ausente da relação e da vida, mas também ausente de si – como que alienado.

O facto de nos referirmos ao ‘ele’ – não obstante o que ‘ele’ indica não estar activamente presente na relação – denota um conhecimento prévio, uma assimilação anterior. Do ‘ele’ há sempre um pensar antes – preliminar a qualquer menção –: “Eu sei o que é!” (aquilo ou aquele). Essa pessoa ou coisa é já fruto de um anterior conhecimento – é a conjectura realizada pelo ‘eu’, e nele depositada, de um ‘tu’ de uma anterior relação ‘eu-tu’. A relação ‘eu-ele’ tem a estrutura de uma *re*-flexão introspectiva – olhar outra vez sobre algo que já se conheceu e que está dentro de mim. A situação do ‘ele’, enquanto assim for tratado, é de algum modo interna ao ‘eu’. Quando se considera o objecto enquanto ‘ele’, considera-se sempre de maneira mediatizada – são as nossas impressões d’ ‘ele’ que estão a ser auscultadas, impressões que aconteceram noutra vez do tempo; e d’ ‘ele’ podemos apenas confirmar ou refutar o que já sabíamos. De facto, portanto, nos estritos limites dela própria, a relação ‘eu-ele’ é uma relação ‘eu-eu’. Poderá inclusivamente dizer-se que a relação ‘eu-ele’ não é uma relação, no sentido genuíno do termo, uma vez que os dois correlatos de algum modo coincidem sem que haja trânsito sensível entre eles. (Esta é uma situação substancialmente diferente daquela em que se considera a própria pessoa como um ‘tu’ – de que é exemplar a atitude de Santo

Agostinho nas Confissões: «tornei-me para mim próprio um mistério»³⁵⁴. O que acontece aqui é que o objecto tratado por ‘ele’ está diluído no ‘eu’ e é neutro nele.)

O ‘tu’ não se analisa. Diz-se “tu” com curiosidade, pedindo e esperando a interferência da pessoa ou coisa que se tem diante (como a raposa ao Príncipezinho³⁵⁵ ou como o pintor ao modelo). E diz-se “tu” com aceitação, deixando que essa pessoa ou coisa, me permeie e me defina (situação em que o amor – não a paixão, que pode ser só a invenção de um sentimento – é o supremo exemplo; e ainda o modo como o artista trata a obra acabada ou logo naquela fase da produção em que é já a obra que comanda). De qualquer dos modos dizer “tu” contém sempre um movimento de abertura ao outro e um movimento de acolhimento, do outro em si (com acomodação de si ao outro). Ao dizer “tu” quebram-se as barreiras que separam o ‘eu’ do não-eu; esfumam-se os limites entre o ‘eu’ e o outro (sem que se anulem essas personalidades). Dizer “tu” é admitir outro em casa – na casa que é o ‘eu’ – e conceder-lhe a possibilidade de a re-arrumar a seu gosto; é introduzir outro no seu seio, com capacidade para alterar as suas disposições particulares – porque dizer “tu” é esperar-se do outro, deixar o outro habitar no mais íntimo de si e ao mesmo tempo recolher-se nele. “Tu” significa diferente-de-mim e para-mim.

Se o ‘eu’ deseja de facto a relação em que trata por “tu” a pessoa ou coisa à sua frente, tem forçosamente que se adequar a ele: tem que se adaptar, que se afeiçoar, que se moldar ao ‘tu’. A relação de um ‘eu’ com um ‘tu’ determina – no sentido em que ‘transforma’ – o ‘eu’. O ‘tu’ existe imiscuído no ‘eu’, participante do ‘eu’ (sem contudo dissolver a sua alteridade). Mas, por isso, a pessoa ou coisa a que nos referimos como ‘tu’, só mantém essa condição na relação ‘eu-tu’ – esse é o seu ambiente natural fora do qual não sobreviverá. Sempre que as nossas mãos mergulham nesse meio e dele arrancam a entidade que era o ‘tu’, para melhor a considerarem, ela metamorfoseia-se aos nossos olhos – tal como os corais submarinos que empalidecem ao serem trazidos à superfície. Não é na relação com outrem, ou noutro tipo de relação que poderemos averiguar a compleição do ‘tu’, porque aí ele passará a ser outro. O ‘tu’ só existe comprometido com o ‘eu’: é impossível isolá-lo para o examinar, é impossível romper a ligação estruturante com o ‘eu’ sem o transtornar. Por via disso o ‘tu’ não é analisável.

³⁵⁴ Santo Agostinho – *Confissões*, Livro X, 50.

³⁵⁵ Antoine de Saint-Exupéry – *O Príncipezinho*. Rio de Janeiro: Caravela, 1987.

2.2.2. Gradientes entre ‘tu’ e ‘ele’

Devemos avisar que existe entre o ‘tu’ e o ‘ele’, com que é tratado o objecto da relação, uma sucessão contínua de cambiantes – pois esses dois estados da relação com o ‘eu’ dependem quase exclusivamente do grau de penetração no ‘eu’, que o ‘eu’ admite às entidades exteriores: todos amamos os filhos e é corrente a poesia acerca da mulher amada – eles são habitualmente ‘tu’, portanto –, mas não existe nenhuma razão intrínseca para que um micro-organismo ou um peculiar electrão, tenham que ser sempre ‘eles’: as suas deambulações podem muito bem ser motivo de surpresa, e mesmo de lição existencial, para o cientista que os estuda³⁵⁶.

O conhecimento, ou qualquer tipo de relação de um sujeito com um objecto é sempre uma apreensão do objecto pelo sujeito e uma assimilação do objecto ao sujeito. Portanto o conhecimento, ou qualquer tipo de relação efectiva, é sempre relação com um ‘tu’. Mas nem sempre esse ‘tu’ é totalmente um ‘tu’ – um ‘tu’ por excelência – porque nem sempre o ‘eu’ se deixa penetrar e transmutar profundamente.

Poderemos imaginar o ‘eu’ como uma série de círculos concêntricos: os aspectos mais estruturantes do ‘eu’ situam-se próximos do centro, nos círculos internos; os menos estruturantes, próximos da periferia, nos círculos externos. Na medida em que o objecto penetra alguns desses círculos será ‘tu’ para aqueles aspectos do ‘eu’ dos círculos que intersecta e ‘ele’ para os aspectos dos círculos que não intersecta. (Alguém como o avô do Topsius d’*A Relíquia* de Eça, que esteja empenhado em analisar a lagartixa, pode ter dela realizado conhecimento, e a lagartixa pode ter sido para ele um ‘tu’, mas, pelo menos pela descrição de Eça, dificilmente poderemos admitir que tenha sido um ‘tu’ dito com profundidade – a não ser que o ‘eu’ de Topsius fosse bastante superficial³⁵⁷.) Existe assim um gradiente contínuo de matizes de estado – entre os extremos de ‘tu’ absoluto e ‘ele’ absoluto – para o objecto de conhecimento, consoante a abertura do ‘eu’ para ser afectado, nas suas disposições mais ou menos profundas, pela actividade desse objecto.

O que importa aqui considerar é qual o grau de penetração que devemos conceder à obra de arquitectura e/ou ao monumento, em função do potencial do objecto e da utilidade ao sujeito. O que decorre das considerações relativas à natureza da obra de arquitectura realizadas em precedência (vejam-se páginas 160 a 212) – e que a alegoria da novela boitiana reafirma poeticamente – é que a obra de arquitectura é detentora

³⁵⁶ São ilustrativos desta situação as vidas de Marie Curie ou Pasteur e Fernando Pessoa, afirma-o com clareza: «*O binómio de Newton é tão belo quanto a Vénus de Milo/o que há é pouca gente para dar por isso/uuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu/ o vento lá fora.*» (Álvaro de Campos)

³⁵⁷ Eça de Queirós – *A Relíquia*. (Capítulo II)

de um enorme potencial de correspondência ao Eu, um potencial de correspondência quási-humano. É portanto inapropriada à obra e perdulária para o sujeito a atitude que não trata a obra como um ‘tu’ capaz de corresponder às mais fundas aspirações do ‘eu’. A condição de obra de arte e/ou monumento, especialmente ampla e livre, pede ao ‘eu’ uma grande liberdade, na permissão de um raio de acção tal que o ‘tu’ da obra possa atingir o núcleo disposicional do ‘eu’. (Não se trata, pois, no que se refere à relação com a obra, simplesmente do *eu* personagem da relação, mas do *Eu* enquanto conteúdo íntimo do ‘eu’-personagem, instância que define o que é pessoal e humano. Com esta diferente grafia – *eu* e *Eu* – distinguimos e distinguiremos no texto os dois conceitos.)

Mas existe ainda um outro problema que é o problema inerente à análise. A análise é um processo que decompõe em partes constitutivas um todo real, em função de uma chave de leitura pré-determinada, que procede do mundo das ideias. Essa fragmentação e taxonomização dos elementos ficará sempre afectada pelo princípio ideológico que a gerou – relativamente ao todo real os produtos da análise são ‘eles’, porque são conjecturas, abstrações: a análise dispõe os seus produtos a partir de um esquema que é seu, que é ideal e que raramente pretende ou consegue tocar a realidade.

Não é definitivo que dos produtos da análise – chamando-os a ser ‘tu’ – não possa resultar efectivo conhecimento e genuína relação (tanto mais que com frequência os conteúdos que constituem os ‘eles’ estão apreendidos mas não compreendidos). Mas esses produtos estarão sempre contaminados pela sua anterior condição de ‘eles’, e a relação ou conhecimento que deles resultar estarão sempre permeados pelo ‘eu’ que construiu grelha de análise. Essa relação não será nunca a mesma que se poderia estabelecer com o objecto que originalmente deu azo ao ‘ele’, nem se pode esperar dela o mesmo tipo de correspondência que se teria se o objecto tivesse sido desde o início tratado por ‘tu’ – exactamente porque o ‘ele’ está separado da realidade, é abstracto. A relação ‘eu-tu’, que utiliza por objecto os produtos da análise, ficará para sempre indelevelmente marcada pela individualidade desse ‘eu’, e dirá sempre tanto do objecto previamente analisado como do ‘eu’ que estruturou a análise.

Este problema ocorre sempre que tenha havido uma prévia assimilação do objecto da relação ‘eu-tu’ e deve levar-nos a considerar com precaução os produtos de análises, sobretudo aqueles que provêm de esquemas de elevada complexidade ideológica – se estamos interessados na relação com o objecto real.

2.2.3. Consequências para o sujeito das diferentes modalidades de tratamento do objecto.

As duas modalidades alternativas de tratamento da pessoa e da coisa (e da obra de arquitectura e do monumento) – como ‘tu’ ou como ‘ele’ – têm repercussões significativamente distintas no Eu: o grau de correspondência ao humano dessas repercussões é sólido critério de discernimento quanto ao tratamento que devemos dar à obra de arquitectura.

2.2.3.1. O espaço e o tempo.

Um dos aspectos dessas repercussões tem a ver com a situação da relação com a obra, face ao tempo e ao espaço: é a relação com o ‘tu’ que dá lugar ao ‘aqui’ e ‘agora’ e a consideração do objecto como um ‘ele’, na análise, opera uma despresentificação.

a. Tu - presente

O ‘presente’ – quase como na resposta a uma chamada escolar - significa estabelecimento de uma relação. Ninguém está presente sozinho. Nada está presente na ausência de outrem, capaz da consciência dessa presença. A afirmação da minha presença, da presença de outrem ou de outro é sempre feita diante de alguém ou de alguma coisa – de um ‘tu’. Mesmo que essa afirmação não ocorra explicitamente, a noção de presente continua a requerer um ‘tu’. Por isso o presente só existe numa relação, numa relação genuína, num ‘eu-tu’.

Isto é verdade também psicologicamente: só o dizer “tu” a uma pessoa ou coisa, cria a sensação do presente, do aqui e agora, porquanto, criando a expectativa, dispondo diante do ‘eu’ a possibilidade de algo útil, dá sentido ao tempo e ao espaço, movendo para eles a consciência. Na solidão do ‘eu-ele’ – que é efectivamente um ‘eu-eu’ – não há necessidade de tempo porque não há possibilidade de novidade.

b. Ele – despresentificação

A análise pressupõe uma despresentificação porque estruturalmente é uma re-flexão: labora sobre um ‘já apreendido’, outrora, noutro lugar. Por outro lado essa apreensão anterior transformou também a substância do objecto da análise: a sua situação é agora interna ao ‘eu’, conquanto o seu referente exista na realidade, sendo portanto de natureza similar a uma conjectura. A análise, de facto, afasta da sua frente o objecto real: o seu tempo de existência e a sua concretude. O estado dos personagens da relação instituída pela análise não é substancialmente diferente do estado dos personagens da relação instituída pelo devaneio.

A relação ‘eu-ele’, que inerva a análise, acontece fora do tempo e do espaço, usando dados do passado e de outro lugar. Pela análise o objecto é arrancado à relação viva do ‘eu-tu’ e é constituído para ele um mundo interior, isolado da realidade, onde têm assento o ‘eu’ e o ‘ele’, e onde o primeiro se pode debruçar sobre o segundo, com as delongas que a anestesia do objecto de inquérito lhe permite. Como o ‘ele’ está completamente dependente do ‘eu’, e não há qualquer tensão de espera da parte deste, a utilidade do tempo balda-se, a sua sensação esvanece-se (permanece apenas um vestígio de devir, quase imanente ao ‘eu’, que não encontrando correspondente na relação, pode levar ao tédio). Como o ‘ele’ está completamente contido no ‘eu’, todo o espaço de que há necessidade é espaço mental e tudo o que existe no exterior e que possa chamar a atenção é contraproducente – a utilidade do espaço real perde-se também e, com ela, a sua consciência operativa.

c. A realidade e o Eu

A desvitalização realizada pela análise, estabelecendo a relação ‘eu-ele’, tem por resultado não apenas a subtracção do objecto à realidade – e do ‘eu’, que com ele contacta na análise – mas também a subtracção da realidade – das coisas e do tempo – ao ‘eu’: é este o segundo efeito da consideração da obra como um ‘ele’ que devemos anotar.

O ‘eu’, ao criar um mundo para o ‘ele’, um mundo onde se imobiliza aquilo que antes fora um ‘tu’, também se descola da realidade espacio-temporal e se sacrifica a entregar-se a esse mundo de imobilidade relacional, restringindo voluntariamente a sua iniciativa e a sua esperança – aí não há expectativas de novo e portanto não há tempo ou espaço em que valha a pena viver. A situação do ‘eu’ diante do ‘ele’ pode ser muito confortável e resguardada, mas daí o ‘eu’ também não pode auferir a desejada felicidade. O mundo onde existe a relação ‘eu-ele’ é um mundo controlado, sem lugar para surpresas, boas ou más, mas um mundo avassaladoramente solitário, onde o ‘eu’ inevitavelmente se virá a entediar, porque nada contém além de si próprio.

Quando o ‘eu’ reflete ou analisa, está isolado: tem o seu objecto (que é um ‘ele’) e é sujeito de uma acção, mas não toca no desenvolvimento exterior dos acontecimentos, não toca na realidade, não toca no outro. É verdade que mantém a consciência da sua existência – aquela existência a que se refere o *cogito* cartesiano – mas é uma existência larvar, que renuncia à aventura, que se executa a prescindir da felicidade própria: nela o ‘eu’ está presente em potência, mas não plenamente em acção. Na relação ‘eu-ele’, o ‘eu’ está, mas não *é*, sente-se, mas dormente: não experimenta o seu ser total – porque não tem um ‘tu’ a quem possa interpelar e que o interpele a ele.

Há um duplo eco no dizer “tu”. Já descrevemos um dos aspectos desse eco: é aquele som longínquo e difuso que dá azo ao ‘ele’. O outro aspecto tem uma sonoridade próxima e vibrante, nítida e vital, ampla e que contudo só se ouve no íntimo: “Eu!”.

É no dizer “tu” que o ‘eu’ se percebe inteiro. Ao ‘tu’ subjaz uma paradoxal familiaridade com o desconhecido que tende a alargar-se até ser uma paradoxal familiaridade universal. Essa familiaridade, misteriosamente mas seguramente, constrói o ‘eu’. É o mesmo tipo de familiaridade das crianças felizes, que no jardim interpelam sem reboço outras iguais a si, com um presciente “Como é que te chamas?! Queres brincar comigo?!” que é prelúdio de salutar aventura, de profícua relação, de insofismável letícia.

O ‘tu’ dá ao ‘eu’ a experiência do ‘eu’ *como* ‘eu’. O ‘tu’ é o limite relativamente ao qual o ‘eu’ se rescontra. Nesse impacto o ‘eu’ percebe-se num dinamismo que lhe é próprio, que configura a sua existência. Não é que daqui o ‘eu’ retire a consciência dos seus traços de identidade – a explicitação de algo como a sua personalidade ou carácter, a quintessência de si mesmo ou o destilado do Eu – isso denotaria ainda uma re-flexão. Não se trata da tomada de consciência do filtro da existência individual, mas da percepção simples da existência, da existência em que o ‘eu’ é simplesmente ‘eu’. Trata-se de uma percepção que advém do refluxo da percepção da alteridade do ‘tu’; a percepção de uma diversidade essencialmente igual e portanto especialmente funcional para uma comparação: o ‘tu’ – diferente-de-mim e para-mim – cola-se ao ‘eu’, molda-se-lhe aos contornos e evidencia-os. Aqui o ‘eu’ percebe-se em acção, na acção que lhe é própria, de relação com um ‘tu’.

Dizemos que a relação ‘eu-tu’ é a acção própria do ‘eu’ porque é a única em que o ‘eu’ não é objectivado, a única em que não é subtraído à sua função de sujeito da acção; a única em que não há redução ou descolamento de si próprio; e a única – assim se constata – em que o ‘eu’ pode aspirar à felicidade, à satisfação – porque se dispõe a receber algo diferente dele e para ele – que é a completude de si próprio. O ‘tu’ é a projecção impreterível que efectiva o ‘eu’; dizer “tu” é um movimento vital e vitalizador para o ‘eu’ (o ‘eu-ele’ será vida interior, mas não é vida-vida).

A relação ‘eu-tu’ é mutuamente constitutiva: do ‘eu’ e do ‘tu’. Que o seja para o ‘tu’ parece evidente, porquanto dificilmente se conseguirá admitir a existência de outro sem um ‘eu’. Mas o inverso também é verdadeiro, porque sem o outro – sem a realidade diferente de si – o ‘eu’ é a totalidade do mundo e nesse mundo está perdido sem se poder encontrar. A relação ‘eu-tu’ é constitutiva do ‘eu’ porque só no embate

com o outro é que o ‘eu’ toma consciência de si, não de que existe mas do que *é* de facto: encontro-me ‘eu’, no encontro com o ‘tu’. E quanto mais complexo e denso for esse ‘tu’ mais claro será o meu ‘eu’, porque mais rica será a comparação – poderei dizer: “sou como ele, mas diferente dele, porque sou outro”.

O espanto, a surpresa, a maravilha, a admiração são sinal da familiaridade com o desconhecido que caracteriza o ‘tu’, pois indiciam algo que não está na posse do ‘eu’ e que contudo suscita já um agudo sentimento (o espanto e as afecções afins são um poderoso indicador do trato como ‘tu’ dado ao outro, do início da relação).

Quando o ‘eu’ diz “tu”, à realidade que tem diante, no prelúdio da relação, parte do que se vê e toca, mas tem clara consciência de algo que ultrapassa a aparência imediata. Do dizer “tu” emana um respeito, o pressentimento de qualquer coisa que foge (e que requesta o dinamismo do ‘eu’). É próprio do ‘tu’ uma qualidade semelhante à do símbolo ou do sinal – de remeter para além de si –; esta remissão para além de si nunca se dissipará completamente. O ‘tu’ contém portanto uma reverberação de mistério, mas como algo acessível, embora não necessariamente completamente desvelável (quase que se poderia dizer que “tu” é uma proposição religiosa, porquanto põe em relação o ‘eu’ com o Mistério). No “tu”, dito a outrem ou a outro, o ‘eu’ cresce para fora de si, e no entanto reconhece-se pequeno, porque fica à espera, dependente; toda a latitude do ‘eu’ – desde os seus ínfimos limites até ao seu desejo de infinito – é percorrida com o ‘tu’.

2.3. A obra, o leitor e a leitura.

*«Les sentiments habitent dans l'homme,
mais l'homme habite dans son amour.
Il n'y a pas là de métaphore, c'est la réalité.
L'amour n'est pas un sentiment attaché au Je
et dont le Tu serait le contenu ou l'objet;
il existe entre le Je et le Tu.»*

*Martin Buber – Je et Tu. Paris:
Albier, 1969; p. 34.*

Ler é comparar-se. E a comparação só pode acontecer com um ‘tu’.

Acontece leitura se o leitor constata a pertinência da obra ao seu Eu, se a obra se torna participante do Eu: afecção das suas disposições nucleares, *personagem da própria existência*³⁵⁸; relação quási-humana, em que a obra é companhia ao ‘eu’; relação de amizade e portanto de afeiçoamento recíproco. Esta participação só se efectiva quando se diz “tu” à obra: no dizer “tu” à obra esta torna-se co-essencial ao Eu – é esta a substância da leitura e é nesta relação que a obra se cumpre.

“Tu” à obra é, portanto, a finalidade da Leitura, mas significa também a atitude necessária para que o leitor obtenha a Leitura: dizer “tu”, com curiosidade e abertura no início, em cordial aproximação à obra; e dizer “tu” com disponibilidade e assentimento no final, acolhendo aquilo que se pressentiu ter potencial de compreender e abraçar o Eu³⁵⁹.

Dizer “tu” é sempre dramático: porque é essencial ao Eu, mas também arriscado. Sem ‘tu’ o ‘eu’ não vive, mas, se o ‘tu’ não corresponde ao ‘eu’, pode feri-lo. ‘Tu’ é uma vertiginosa, quase temerária, familiaridade com o desconhecido (é preciso sentir-se seguro de si ou verdadeiramente amado para deixar a realidade interferir no Eu). Para dizer “tu” é preciso não ter medo de se perder no outro. A arte e/ou o monumento criam a possibilidade do ‘tu’ porque fazem o belo

³⁵⁸ Esta fórmula sintética da participação da obra no Eu é da autoria do Professor Mário Jorge de Carvalho (FCSH/UNL), que teve a gentileza de no-la propor.

³⁵⁹ O percurso da “formatividade” da obra, dado o seu carácter diacrónico, inscreve-se com facilidade nesta variação de acento do ‘tu’. A formatividade é um poderoso introdutor à relação com a obra porque a obra é mostrada viva, como correlato vivaz de um ‘eu’ em movimento (antes de mais o artista, mas também os outros protagonistas da obra).

e/ou o humanizado, que não se teme³⁶⁰. A obra de arte, mas mais a arquitectura e mais ainda o monumento de arquitectura, é promessa evidente de ‘tu’.

A obra de arquitectura facilita a possibilidade do ‘tu’ porque a arquitectura é, por excelência, o lugar onde o homem habita e – como «o homem habita no seu amor»³⁶¹ – a arquitectura é a *coisa*³⁶² que ama o homem, o local de encontro com o ‘tu’, muitas vezes o símbolo desse ‘tu’ humano.

Conta Ovídio que Pigmaleão – dotado artista – embora misógino decidiu esculpir uma figura feminina. Fê-lo com tal cuidado e primor, com tal talento e inspiração que a estátua parecia humana, e a sua graça era sublime. Fosse pelo desvelo posto na obra, fosse pela perfeição do resultado, certo é que Pigmaleão se apaixonou por ela – chamou-lhe Galateia. Ao que parece tão intenso amor terá comovido Vénus, que decidiu dar vida a Galateia. A obra vivificada sentiu-se feliz por poder retribuir o amor do artista.

O mito de Pigmaleão e Galateia é aquele que mais profundamente fala da relação do artista com a obra por si criada. Deve ser também aquele que melhor ilustra a relação entre o leitor e a obra lida. Arrancar à pedra inerte a forma viva e terna, não é somente Arte (e arquitectura); é também Leitura.

³⁶⁰ E inexcedível, como síntese poética da compreensão do mundo e das coisas acima reportada, o aforismo de Dostoievskij: “a beleza salvará o mundo” (in *O Idiota*). E para esse sentido converge também o aforismo de Oscar Milosz: “como são belas as coisas que fazem rir e chorar ao mesmo tempo”.

³⁶¹ Martin Buber – *Je et Tu*. Paris: Albier, 1969. (Veja-se a citação reportada acima.) Este alerta que Buber lança em âmbito ético não deixa ser grávido de consequências para o entendimento do valor e da operação da obra de arquitectura. Heidegger, ao demonstrar que “o homem habita poeticamente” (vejam-se, nesta dissertação, páginas 156 a 207), ou seja, que a habitação depende de uma intimidade aspergida sobre as coisas – que é a poesia, mas também o amor –, e que a capacidade de conformar as coisas à intimidade do sujeito (na poesia) depende de um apossamento delas – que é a habitação, mas também o amor – converge com a afirmação de Buber.

³⁶² O termo “coisa” é aqui usado numa significação que inclui o sentido que lhe é dado por Heidegger, como reunião de conceitos em torno de um objecto físico, uma significação aproximada à que vulgarmente (não no sentido semiológico do termo) se atribui à palavra *símbolo* (ver Martin Heidegger – *Construir, Habitar, Pensar* e *A Origem da Obra de Arte*. p. 13-21).

ANEXOS

O Processo de Leitura Histórico-Crítico³⁶³

Sandro Benedetti

Iniciarei esta minha breve intervenção retomando uma observação que consta das Actas que são hoje apresentadas: aquela em que, acenando ao problema de fazer história, se revelava como o tema da interpretação e do juízo seja o ponto central, procurando depois dar corpo a um procedimento crítico «mediante diversas linhas interpretativas postas em confronto com diversas ordens de conhecimentos históricos». As minhas observações limitar-se-ão exclusivamente a este âmbito precisando aspectos específicos do acto histórico-crítico e possíveis articulações do processo de construção do juízo; na parte final acrescentaremos algumas considerações relativas à relação entre história da arquitectura e procedimentos de restauro.

A finalidade é a de evocar assuntos lamentavelmente caídos à sombra do esquecimento, mas talvez úteis de novo num momento do debate em que parece imperar uma notável confusão metodológica. Começarei recordando um convite de Roberto Longhi, o verdadeiro mestre dos “connaisseurs”, cujo pensamento deveria ser actuante particularmente nesta fase em que volta a estar na moda a figura do “connaisseur”. Para realizar verdadeira crítica, segundo Longhi, não é necessário seguir complexas teorias mas respeitar uma condição operativa fundamental: decisivo será na construção crítica permanecer junto à obra³⁶⁴, de modo que cada aventura crítica nasça e derive da sua realidade.

«Tudo se pode procurar na obra desde que seja a obra a advertir-nos de que ainda é necessário procurá-lo, porque ainda falta algo ao seu pleno entendimento». E acrescenta depois a sugestão de um «discurso crítico que seja simultaneamente de contacto directo com a obra e de evocação de um gosto que circula à volta desta».

Assim, aparentemente sugerindo um convite anti-teórico, Longhi formula ao contrário um fundamental princípio teórico: do qual depende a verdadeira interpretação da obra, a qual pode ser construída na sua verdade só se germinante da

³⁶³ Sandro Benedetti – «Il Processo di Lettura Storico-Critico» in *Letture di Architettura: Saggi sul Cinquecento romano*. Strumenti 3 S.S.S.R.M. (Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti), Università degli studi di Roma “La Sapienza”, Roma: Multigrafica Editrice, 1987; pp. 120-124. (Texto lido na apresentação dos volumes das Actas do XXI congresso de História da Arquitectura «Storia e Restauro dell’Architettura: aggiornamenti e prospettive» (Istituto dell’Enciclopedia Italiana in Roma), publicado originalmente no *Bollettino del Centro Studi per la Storia dell’ Architettura*, n. 32, 1985, pp. 59-64.)

(Tradução nossa)

³⁶⁴ No original: «restare accanto all’opera» - N.T.

fragrância da própria obra. Convite que lamentavelmente é muitas vezes esquecido: num tempo em que prevalecem aproximações extrínsecas, construídas a partir do exterior, relativamente à obra a interpretar. Princípio que, alguns anos depois da formulação longuiana, naquele estimulante ensaio que é «Proposte per una critica d'arte», seria desenvolvido, ao nível da reflexão estética, por Pareyson, na sua Estetica della Formatività.

Sobre esta ulterior formulação queria aqui chamar a atenção para a sua importância. Pareyson, depois de ter clarificado que não existe critério objectivo para julgar as interpretações críticas dadas sobre a obra, desenvolve uma interessante consideração. «E no entanto um critério existe e é seguríssimo [e aqui aproxima-se do tema de Longhi]: há compreensão só quando a obra tenha sido revelada na sua realidade e a interpretação é válida se executa a obra como ela própria quer. É sabido como na estética da formatividade Pareyson formule uma teoria da obra como «execução» da mesma reportando-se à imagem da interpretação musical; a qual interpreta e restitui o texto escrito, em música real, tornando possível o seu entendimento. Através desta formulação ele liga de maneira muito estreita as duas realidades em jogo; a do intérprete e aquela, também imprescindível, da verdade da própria obra, através o mecanismo da afinidade e da congenialidade entre intérprete e obra interpretada. Coloca assim a hipótese, como terreno do acto crítico, de um equilíbrio determinado no qual as duas entidades activas não devem tentar dominar uma sobre a outra: nem uma (a presença do intérprete) nem a outra (a presença da obra). «O leitor deve percorrer o processo de formação e [...] revê-lo em movimento». «O segredo da obra é o seu ser lei a si própria, regra individual da sua própria formação [...] é o como foi feita. Sabê-la executar, sabê-la interpretar significa apossar-se deste como». «No acto em que o leitor encontra a norma da própria execução [...], exactamente naquele acto, ele encontra também um critério de juízo e chega à posse do princípio que permite valorar a obra».

Portanto reencontrar a lei de coerência da obra, desenvolvendo uma compreensão dos seus caracteres fundamentais, é o único modo para interpretá-la, é o único modo para manter em equilíbrio a relação intérprete-obra; equilíbrio que garante a não “destruição” da obra por parte do intérprete, seja esta operada em nome da ideologia, em nome das vicissitudes históricas, ou de outro qualquer aspecto. Da mesma maneira em que deve agir o executante musical, quando tem de traduzir um texto pentagramado em som e sequência musical. Assim a conclusão de que uma só é a fonte verdadeira do acto crítico e que dificilmente podem coexistir no mesmo acto crítico diversas linhas interpretativas, ainda que a interpretação não seja nunca definitiva. O reencontrar a lei de coerência da obra é uma passagem fundamental para o juízo.

Isto é, formulado de maneira diferente, aquele «permanecer junto à obra» não esquecendo orgulhosamente a realidade, evocado por Longhi.

Parece-nos não se incluírem nesta linha, a título de exemplo, nem a assim chamada crítica ideológica, nem o assim chamado filologismo. A primeira porque inverte a relação e o equilíbrio obra-intérprete em favor do segundo: forçando o papel do intérprete, dado que o tecido ideológico do intérprete é sobreposto à obra,

externamente. Tal acontece quando se constrói o acto crítico deduzindo os critérios de interpretação de um campo externo à própria obra - o da ideologia imperante ou da cultura do tempo, seja esta a do intérprete ou a do tempo histórico do qual emerge a arquitectura - sobrepondo-os e construindo com eles o juízo final.

A segunda, o filologismo, porque neste prevalece substancialmente o exterior da obra; são privilegiados assim na leitura os factos «externos», que de algum modo viram ou fizeram nascer a obra: fica-se assim fora do seu processo de formação, impedindo-se a possibilidade de entrar no coração expressivo e cognoscitivo da própria obra e de desenvolver uma tentativa real de interpretação - visto que o processo de formação, como se disse, é o coração, o momento mais alto, do processo histórico-crítico.

Tendo aludido a este tema penso ser útil assinalar alguns caracteres do acto histórico-crítico, úteis talvez a fornecer um quadro de conexão aos tantos elementos presentes no texto de Bruschi, depositado nas Actas. Sou levado a isto também pela excessiva tendência, manifestada inclusivamente por quem me precedeu, a reduzir a história da arquitectura a pura filologia.

Desenvolverei portanto algumas observações sobre as possíveis articulações do processo histórico-crítico que absorvem e colocam entre outros também o momento filológico: passagem e acto iniludível mas a colocar num quadro mais vasto.

Em três principais níveis pode ser articulado este processo; três níveis que, sendo distinguíveis e exprimindo fases específicas do processo histórico-crítico, não constituem campos autónomos ou territórios fechados, mas vivem em continua inter-relação na prática concreta da aventura interpretativa.

Um primeiro nível é de talhe filológico-descritivo e é fundamental: constituindo o banco de prova do trabalho cognitivo. Este pode articular-se em vários aspectos: o de arquivo, o arquitectónico, o temático, o iconográfico e por aí adiante. O momento do arquivo concentra-se na pesquisa documental, das notícias das marcas históricas; escava à descoberta dos dados e conhecimentos relativos à obra, fundamentais para encaminhar o processo interpretativo. O momento arquitectónico trabalha na minuta e apaixonada leitura de cada flexão expressiva e técnica existente na obra, sintetizada no dito “o monumento é o primeiro documento”, desenvolve uma leitura do edifício como documento, visto nos seus recantos mais secretos, nas suas realidades mais complexas e mais articuladas. Neste território pode valorizar-se e refulgir a capacidade “executiva” e a especificidade do historiador da arquitectura, cuja tarefa pode apresentar-se mais facilitada, nesta descida ao contexto disciplinar, relativamente ao historiador da arte em geral. Mas à parte desta flexão especialista, deve sublinhar-se a peculiaridade da leitura do objecto arquitectónico através de um processo complexo, que procura penetrar nas suas mais diversas especificações - das modulações materiais às técnicas, às modulações estilísticas, espaciais e por aí adiante - na tentativa de penetrar na complexa constelação do objecto arquitectónico. Assim também o trabalho e a exploração do aspecto temático procurará colher os diversos estratos de conteúdo existentes na obra, trazendo a luz as complexas conexões com os desenvolvimentos expressivos; assim o aspecto iconográfico e todas as ulteriores possíveis

articulações. Todos os aspectos alusivos ao conteúdo, cujo simples elenco é por si só longo, fala por si relativamente à complexa estratificação deste nível, deste momento, e sobre a riqueza de uma sua específica investigação cognitiva: complexidade que deverá ser considerada com toda a devida atenção e com a toda a devida aplicação, sem esquecer, no entanto que nos movemos no primeiro grau do processo, o qual depois tem outras articulações.

O nível sucessivo é o valorativo. Nesse a paciente pesquisa, o esforço do primeiro dará o seu fruto, entra-se no cadinho da execução, da compreensão, da interpretação: numa palavra entra-se no coração da obra. Procura-se pois descobrir a lei de coerência da obra, a significação da obra, o valor da obra. No ponto mais alto chega-se mesmo a definir se a obra atingiu o valor emblemático de obra de arte ou menos: descobre-se que gama de ulteriores valores estão presentes, que densidade do humano é expressa. Esta passagem do processo histórico crítico é fundamental: se não se realiza, todo o trabalho precedente de escavação filológica, permanecendo no exterior da obra, não lhe colhe a especificidade de acto humano significativo, prenhe, absoluta expressão da humanidade do operador, da humanidade em geral: numa palavra a valoração tenta clarificar se e em que modo os “materiais” que constituem a arquitectura foram sublimados na síntese expressiva da emblematicidade orgânica. Com esta passagem a leitura, que encontra na obra a lei explicativa, procura contextualmente se a sua lei interna foi concretizada, se existem remendos ou faltas, para depois exprimir o juízo de valor. Isto constitui o resultado do processo interpretativo caracterizando a presença ou menos de uma síntese significativa e valores ou níveis de qualidade da obra. Quando não se chegasse à exemplaridade da obra absoluta, caracteriza valores de “literatura” artística, níveis parciais de qualidade, sejam estes de tipo estrutural, estilístico, tipológico, espacial ou outros.

Na emergência deste segundo nível é assinalada a existência de um outro território, a que chega conclusivamente o processo interpretativo, uma espécie de alargamento de época do nível valorativo: o nível revelativo. Um âmbito específico do acto histórico-crítico que é útil evocar num momento, como é o actual, em que é preciso trabalhar para introduzir um «suplemento de alma» no mundo. Dado que para evocar uma frase dita há pouco tempo por um grande realizador contemporâneo (o Goddard do filme «Je vous salut Marie»), está a re-emergir nestes nossos dias a exigência de compreender as leis metafísicas que sustentam o homem, se é verdadeiro — como é verdadeiro — que «a matéria não é tudo, a vida vem do céu». Pensamento surpreendente porque vem de um homem de cultura não crente. A frase que exprime a necessidade de reabrir a atenção em relação à dimensão religiosa do homem, indica uma exigência da alma humana; um interesse em relação a uma dimensão do homem que, até alguns anos atrás, parecia eclipsada pela cultura hedonista e laica imperante. Atitude importante também para a investigação histórico-crítica, porque indica uma inversão de tendência relativamente ao actual predomínio de uma leitura artística limitada aos aspectos materiais. A esta dimensão revelativa deve chamar-se a atenção dada a sua importância. A isto sou induzido por uma observação desenvolvida há algumas décadas por Sedlmayr tratando da evolução sofrida pela escola crítica

inaugurada por Dvorak, da história da arte como história do espírito. «A história da arte como história do espírito tornou-se numa primeira fase história dos estilos como história da *Weltanschauung*³⁶⁵ enquanto podia e devia ser história da arte como história da epifania do espírito divino, nas aberturas do espírito humano condicionado pelo tempo». Esta demorou-se a trabalhar sobre expressões das tendências médias dominantes no singular tempo histórico, enquanto no maduro pensamento de Dvorak, expresso por exemplo na conferência de Bregenz em 1920, «tarefa da história da arte como história do espírito, é traçar a história da correlação da alma humana com Deus», positiva ou negativa que fosse. Clara afirmação da centralidade do problema religioso dentro do tema da humanidade da arte. Assim - mais que uma colocação da obra a partir das tendências médias de um singular tempo histórico, dentro do qual a obra nasce - a história da arte, como história do espírito, deveria, no interpretar a obra de arte, penetrar até à leitura desta como emergência, epifania, marca ou tensão em direcção ao espírito divino na história humana, portanto revelativa da presença do espírito absoluto no mundo da expressão artística.

Esta formulação revelativa do processo histórico-crítico não é estranha à posição teórico-filosófica da arte antes assinalada. De facto para Pareyson «na arte a inferiorizada questão do estilo é, no fundo, uma questão de humanidade, nem pode ser uma questão de humanidade se não se apresenta como uma questão de estilo». «E é a humanidade da arte aquilo que permite distinguir entre grande arte e arte menor sem que isso possa fazer depender o valor artístico de outros valores. Já que quanto maior é a arte tanto mais nutrida é de uma espiritualidade mais rica e robusta [...] e menor é a arte quanto mais frágil é voz espiritual que se declara e mais fraco e débil é o estilo [...] pois humanidade e espiritualidade e personalidade da arte é o seu próprio estilo e quando se tratam destas diferenças tratam-se de facto questões de estilo».

Assim permanecendo dentro de um processo histórico-crítico atento às várias respostas características da qualidade artística, dos seus processos, das leis organizativas das formas, colhe-se exactamente a maior ou menor expressão de humanidade, a maior ou menor qualidade epifânica do divino no mundo, o sentido do mundo de uma época que a arte contém e revela; numa palavra o papel do artista intérprete da humanidade inteira.

Aqui se aninha a vitalidade e a riqueza deste terceiro nível do processo de leitura histórico-crítico.

É agora altura, para não abusar do tempo à minha disposição, de fechar esta intervenção com algumas notas sobre o controverso e difícil problema da relação entre história da arquitectura e restauro arquitectónico.

Se o processo histórico-crítico se configura com a multiplicidade de níveis com a espessura e rica qualidade antes assinalados, então, verdadeiramente, uma micro-história de “estaleiro de obra”, uma micro-história dos objectos materiais (tal como é indicado pela concepção historiográfica recentemente autoproposta como a única

³⁶⁵ Literalmente: «visão do mundo» ou «modo de olhar o mundo». N.T.

adequada a suportar os procedimentos de restauro) constituiria uma drástica e inútil redução, uma parcialização, do processo histórico.

A concepção da história como ancilar do restauro, formulada em nome de um relançamento da figura do “connaissanceur”, além de constituir um estreitamento da densidade hermenêutica da disciplina histórica implica, também, uma pesada redução da figura do “connaissanceur”. Longhi era um verdadeiro “connaissanceur” exactamente porque, através da particular pincelada, da textura, das qualidades fisicomatéricas da obra, e dos “tiques” expressivos do artista, sabia fazer brotar a leitura das qualidades expressivas do quadro, do artista, do seu mundo.

Assim a verdadeira tarefa do “connaissanceur” não se detém nem pode apagar-se na pesquisa de arquivo ou de documentação relativa ao processo de obra. Aliás, pode-se dizer que um real aprofundamento do material de arquivo implica o desenvolver de um completo processo histórico-crítico dado que este mostra como a obra seja uma realidade pluri-estratificada — uma vez que não revela só a fase da execução do projecto mas documenta, quase sempre, toda uma série de ulteriores vicissitudes e outras fases: as da manutenção e as das transformações de tempos sucessivos ao da construção inicial.

Daqui a observação que, exactamente para poder chegar a um acto restaurativo vital, é indispensável passar, a seguir ao desenvolvimento das fases cognoscitiva (primeiro nível do processo histórico-crítico), à formulação de um juízo de valor (segundo nível do processo histórico-crítico) - sendo necessário saber valorar qual ou quais (às vezes todas), entre as estratificações históricas presentes na obra, deverão ser respeitadas e quais têm um carácter superlativo. Na ausência deste juízo as próprias operações de conservação e restauro permanecem incertas, quando não se ancoram ao *repristino*³⁶⁶ das fases projectuais iniciais. Portanto, se uma relação ancilar é instaurada entre história da arquitectura e restauro, deveria inverter-se o papel ancilar dado à história - que se tenta creditar com a sua abreviação a micro-história - dado que, como recitam várias Cartas de Restauro, a finalidade das operações restaurativas e de conservação é manter em eficiência, de modo a transmitir ao futuro, a obra de arte. É isto que permite à obra de arte falar aos homens de futuras gerações, transmitir a estes aqueles valores — revelados na essência espiritual humana — manifestos nos tempos que nos precederam e depositados nas obras através da concreta materialidade das formas arquitectónicas.

A pesquisa cognoscitiva sobre a dimensão documental e material da obra é fundamental; ninguém melhor de quem desenvolveu pesquisa histórico-crítica através da investigação de arquivo sabe quanto esta seja importante. Todavia é necessário paralelamente saber que esta é o primeiro grau de um mais articulado sistema cognoscitivo que deve ser desenvolvido também nos outros graus, de modo a poder dar

³⁶⁶ *Repristino* é um neologismo da língua italiana que nos parece útil introduzir no nosso vocabulário. Na linguagem jurídica portuguesa refere-se à reposição em vigor de uma lei antiga. No âmbito da arquitectura significa o acto de repor no estado de novo algo antigo. Menos propriamente referiam-se estas acções como “restauros estilísticos” ou “restauros à Viollet-Le-Duc”. N.T.

certezas às próprias opções do acto restaurativo. Impreterível é o juízo valorativo – para distinguir, de entre as fases, os intervenientes, os momentos, (entre os tantos documentados pelo arquivo de obra), qual ou quais elementos devam ser conservados através do restauro. Integra-se assim a micro-história com o juízo de valor, com o juízo de qualidade ou, melhor dizendo, com o complexo procedimento que é o processo histórico-crítico; exactamente porque o processo histórico-crítico “tout-court” é aquilo que nos permite identificar a lei de coerência que rege a obra ou as partes desta, a sua organicidade - caracteres que é necessário estabelecer como regra do novo específico acto que é o acto de restauro. Para guiar e orientar a nova interpretação operativa da obra, que se dá com o restauro, é preciso estar na posse da peculiar lei de coerência que nessa obra existe, e desta fazer decorrer as opções conservativas. Mas, e nunca é demais sublinhá-lo, para conseguir perceber a lei de coerência de uma arquitectura não é suficiente, tão somente, o trabalho de pesquisa de arquivo.

Termino com estas velozes considerações; o seu objectivo era somente evocar alguns aspectos importantes do tema, não desenvolvê-los. É necessário retomar o fio de uma história que é muito complexa - ainda que ultimamente tenha sido lamentavelmente banalizada - para procurar restituí-la à sua riqueza original.

«Donato»

Giorgio Vasari

Le Vite de' piu eccellenti architetti pittori e scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri.

(Excerto do capítulo relativo a Donatello)

Torino, Einaudi, 1986; pp.312-313.

« [...] »

Para a mesma igreja [Igreja de Santa Croce em Florença, N.T.], [...] fez [Donatello] um crucifixo de madeira, e, tendo-o trabalhado com extraordinário empenho, parecendo-lhe ter feito obra de grande valor, resolveu chamar, antes de qualquer outro, Filippo di Ser Brunellescho [Fillipo, filho de Brunellescho, também dito Brunelleschi, N.T.], que era amigo próximo, para que o viesse ver.

Tendo ido convidá-lo, no regresso a casa, começou [Donatello] pelo caminho a falar das dificuldades que têm aqueles cujo objectivo é fazer obra de valor, e quantos são os que fogem a esta via exigente. E assim chegados a casa, tendo visto Fillipo a obra de Donato, esperando ver melhor, calou-se e sorriu disfarçadamente.

Vendo isto Donato esconjurou-o, em nome da amizade entre ambos, para que desse a sua opinião, porque, estando sós podia fazê-lo livremente.

Filippo, sendo um homem livre, não lhe foi avaro, dizendo-lhe que lhe parecia que ele tivesse posto na cruz um camponês e não o corpo de Cristo, que fora delicadíssimo de membros e de aspecto gentil ornado.

Sentindo-se morder Donato mais dentro do que pensava, quando esperara o contrário, respondeu-lhe: «Se fosse tão fácil fazer como julgar, o meu Cristo parecer-te-ia Cristo e não um camponês, mas pega em madeira e experimenta tu mesmo».

Calou-se Filippo sem mais se dirigir a Donato e regressado a casa começou a fazer um Cristo em madeira com as mesmas medidas daquele que tinha feito Donato. E, sem dizê-lo a outros, muitos meses consumiu nesta tarefa, procurando demonstrar a Donato o quanto o juízo que dera permanecia perfeito e inteiro.

Tendo acabado, foi Filippo ter com Donato e, dando a impressão que fora por acaso, convidou-o para almoçarem juntos como faziam habitualmente. Ao passar pelo Mercado [no original Mercato Vecchio, N.T] comprou Filippo queijo, ovos e fruta e com estas coisas convidou Donato a ir andando para sua casa, dando-lhe a chave da entrada, enquanto ele ia comprar pão ao padeiro. E tanto insistiu que Donato foi andando.

Este tendo chegado a casa, aberto a porta e entrado, viu o Crucifixo de Filippo, bem iluminado, perfeito e tão maravilhosamente acabado, que, cheio de espanto e de terror, ficou de tal modo vencido que a ternura da arte e a bondade daquela obra lhe

abriram as mãos com as quais segurava o avental cheio de produtos, ovos e queijo, e tudo aquilo se derramou por terra e se partiu.

Tendo chegado Filippo e encontrando-o imóvel considerou que, assim como o espanto da obra lhe tinha aberto as mãos, o mesmo teria feito ao coração e à alma. E rindo disse: «Que fazes tu deixando cair aquilo que devemos comer?». Respondeu-lhe Donato: «Eu, por mim, já tenho a minha parte, porque esperas para recolher a tua; pois reconheço e verdadeiramente confesso que a ti é concedido fazer Cristos e a mim camponeses».

A Balada de Mastro Manole

Lenda tradicional romena segundo versão de Mircea Eliade

«Eis como a balada romena apresenta o Mistério do Mosteiro de Arges. Um príncipe lendário chamado o Príncipe Negro pede a Mestre Manole e aos seus nove companheiros para lhe construir o mais belo mosteiro do mundo. Os mestres põem mãos à obra; mas a obra não procede, todas as noites os muros caem. Um dia Mestre Manole tem um sonho que comunica aos seus companheiros. Escutemos o poeta popular:»

(Mircea Eliade – «Struttura e funzioni dei miti» in Mircea Eliade – Spezzare il tetto della casa. Milano: Jaca Book, 1997, p. 70 – O texto seguinte é uma tradução livre da versão em italiano apresentado na obra citada na nota anterior).

II.	E comprometermo-nos	Ela aproximava-se
«Nove grandes mestres	Na conservação deste	E trazia
Aprendizes e pedreiros	segredo,	O almoço para comer
Sabem com que sonhei?	E qualquer esposa	E vinho para beber.
Desde que me deitei,	E qualquer irmã	Quando perceberem
Um sussurro do alto	Que amanhã de manhã	Palpitou-lhe o coração,
Disse-me de facto	Aparecer primeiro	Caiu de joelhos
Que tudo aquilo que	Sacrificamo-la	E chorando disse:
fizermos,	E muramo-la no muro»	Faz, Senhor, cair sobre o
De noite abater-se-á,		mundo
Até que não nos decidamos	III.	Uma chuva violenta
Murar no muro	Eis que de manhã	Que forme regatos,
A primeira esposa	Manole acordou	E desencadeie torrentes,
A primeira irmã	E depois saíu	Cresçam as águas,
Que aparecer	Para o recinto dos postes	Que parem a minha bela
Amanhã ao amanhecer	E mais alto para o	Que a parem no vale
Trazendo a refeição	andaime	Para que regresse pelo
Ao marido ou ao irmão.	E olhava pelos campos	mesmo caminho!»
Portanto se quiserdes	E fixava a estrada;	Deus apiedou-se,
Terminar o trabalho,	Quando, ai de mim, o que	Adensou as nuvens,
O Santo Mosteiro,	aconteceu	O céu escureceu
Pela memória	Quem era que vinha?	E de repente caiu
Devemos empenharmo-nos	A esposa sua	Uma chuva violenta
Todos com juramento	Flor do campo;	Que formou regatos

E aumentou as torrentes.
 Apesar da tempestade
 A bela não se deteve
 E continuava a vir
 E aproximava-se.
 Quando Manole viu isto
 Chorou-lhe o coração
 Ajoelhou-se de novo
 E rezou ao Senhor:
 «Sopra, Senhor, um vento
 Um vento forte,
 Que dispa os abetos
 Que dobre os plátanos,
 Que revire os montes,
 Para que a minha bela
 regresse
 Regresse pelo mesmo
 caminho
 E volte para o vale!»
 Deus apiedou-se
 Ouviu a oração,
 E soprou um vento,
 Um vento violento
 Que dobrava os plátanos,
 Que despia os abetos,
 Que revirava os montes!
 Mas Ana não regressava
 E continuava a vir,
 E pelo caminho hesitava
 E aproximava-se
 E, *pobrezita*,
 Eis que chegou.

IV.
 Os grandes mestres
 Aprendizês e pedreiros
 Muito se alegraram
 Quando a viram;
 Manole perturbou-se
 Beijou a sua bela
 Levou-a pelo braço
 Subiu aos andaimes
 Colocou-a sobre o muro
 E, brincando, disse-lhe:
 «Está quieta minha bela
 Não te assustes,
 Se te emparedamos

Que queremos brincar».
 Ana acreditou,
 E riu alegremente,
 Mas Manole suspirou;
 E começou
 A construir o muro
 A executar o sonho;
 O muro subiu
 E encerrou-a
 Até ao tornozelo,
 Até à barriga da perna,
 E ela, *pobrezita*, já não
 ria,
 E repetia sempre
 «O Manole, Manole,
 Mestre Manole,
 Acaba com esta
 brincadeira,
 Que não me agrada
 O Manole, Manole,
 Mestre Manole,
 O muro aperta-me muito
 E esmaga o meu corpo».
 Mas Manole emudecia,
 E continuava a murar.
 E o muro subiu
 E encerrou-a
 Até aos joelhos,
 Até às coxas,
 Até às costelas,
 Até aos seios,
 E ela, *pobrezita*,
 Continuava a chorar
 E continuava a dizer:
 «O Manole, Manole,
 Mestre Manole,
 O muro aperta-me muito,
 Chora-me o seio
 Morre-me a criança».
 Manole perturbava-se
 E continuava a trabalhar;
 O muro subiu
 E encerrou-a
 Até às costelas,
 Até aos seios,
 Até aos lábios,
 Até aos olhos,

E a *pobrezita*
 Já não se via
 Mas lá se a ouvia
 E dizia do muro
 «O Manole, Manole,
 Mestre Manole,
 O muro aperta-me muito
 Apaga-se-me a vida».

V.
 Pelo Arges fora
 Descendo a bela margem
 Vem o Príncipe Negro
 Para rezar no Mosteiro;
 Ah maravilhoso edifício
 O alto Mosteiro
 Como outro não há.
 O Senhor olhou
 E ficou contente
 E disse assim:
 «Vós, mestres pedreiros,
 Dizei-me grandes mestres,
 Dizei-me a verdade
 Com a mão sobre o peito;
 Tendes tal mestria
 Para fazer-me outro
 Mosteiro
 Em minha memória,
 Ainda mais esplêndido
 Ainda mais belo?»
 Então aqueles grandes
 mestres,
 Enquanto estavam sobre
 uma trave,
 Em cima do telhado
 Encheram-se de orgulho
 E alegres responderam:
 «Somos tais mestres,
 Aprendizês e pedreiros
 Como não há outros
 Sobre esta terra;
 Claro que saberemos
 Sempre construir
 Outro mosteiro
 Em tua memória,
 Muito mais esplêndido,
 Muito mais belo».

O Senhor ouviu
E parou pensativo
E depois ordenou:
«Destruam os andaimes
Tirem as escadas,
E àqueles grandes
pedreiros,
Dez grandes pedreiros
Deixai-os sós
A apodrecer
Sobre as traves
Em cima do telhado!»
Os mestres pensaram
E assim fizeram
Asas voadoras
De finas lâminas de
madeira
E no ar balançaram
Mas logo caíram
E onde caíam
Despedaçavam-se os corpos
Mas, pobrezinho, Manole,
Mestre Manole
Quando tentava o voo
Eis que ouviu
Sair do muro
Uma voz sufocada
Uma voz muito amada
Que tristemente gemia,
E continuava a dizer:
«O Manole, Manole,
Mestre Manole,
O muro aperta-me muito
Chora-me o seio,
Morre-me a criança,
Apaga-se-me a vida».
Quando a ouviu
Manole perdeu-se
Velaram-se-lhe os olhos
O mundo revirou-se
As nuvens voltearam
E de cima das traves
De cima do telhado
Caiu morto o pobrezinho;
E onde caiu
Eis que se formou
Uma fraca fonte

Com pouca água;
Água salgada
Imbuída de lágrimas!

Monastirea Argesului

[Texto completo e original, em romeno da Balada de Mastro Manole]

I

Pe Argies in gios
Pe un mal frumis,
Negru-Voda trece
Cu tovarasi zece:
Noua mesteri mari,
Calfe si zidari,
Si Manoli, zece,
Care-i si intrece.
Merg cu toti pe cale
Sa aleaga-n vale
Loc de monastire
Si de pomenire.
Iata, cum mergea,
Ca-n drum agiungea
Pe-un biet ciobanas
Din fluier doinas,
Si cum il videa,,
Domnul ii zicea:
"Mandru ciobanas
Din fluier doinas!
Pe Arges in sus
Cu turma te-ai dus,
Pe Arges in gios
Cu turma ai fost.
Nu cumva-ai vazut
Pe unde-ai trecut
Un zid parasit
Si neispravit,
La loc de grindis
La verde-alunis?"
- "Ba, doamne,-am vazut,
Pe unde-am trecut,
Un zid parasit
Si neispravit.
Canii cum il vad
La el se raped
Si latra-a pustiu
Si urla-a mortiu."

Cat il anzeza,
Domnu-mveselea
Si curand pleca,
Spre zid apuca
Cu noua zidari,
Noua mesteri mari
Si Manoli, zece,
Care-i si intrece.
"Tata zidul meu!
Aici aleg eu
Loc de monastire
Si de pomenire.
Deci, voi mesteri mari,
Calfe si zidari,
Curand va siliti
Lucrul de-l porniti
Ca sa-mi radicati,
Aici sa-mi durati
Monastire nalta,
Cum n-a mai fost alta.
Ca v-oi da averi,
V-oi face boieri,
Iar de nu, apoi
V-oi zidi pe voi,
V-oi zidi de vii
Chiar din temelii!"

II

Mesterii grabea,
Sforile-ntindea,
Locul masura,
Santuri largi sapa
Si meru lucra,
Zidul radica,
Dar orice lucra,
Noaptea se surpa!
A doua zi iar,
A treia zi iar,

A patra zi iar,
Lucra in zadar!
Domnul se mira
S-apoi ii mustra,
S-apoi se-ncrunta
Si-i ameninta
Sa-i puie de vii
Chiar in temelii!
Mesterii cei mari,
Calfe si zidari,
Tremura lucrand,
Lucra tremurand
Zi lunga de vara,
Ziua pana-n seara.
Manoli sta,
Nici ca mai lucra,
Ci mi se culca
Si un vis visa,
Apoi se scula
S-astfel cuvanta:
"Noua mester mari,
Calfe si zidari!
Stiti ce am visat
De cand m-am culcat?
O soapta de sus
Aieva mi-a spus
Ca orice-am lucra
Noaptea s-o surpa
Pan-om hotari
In zid de-a zidi
Cea-ntai sotioara,
Cea-ntai sorioara
Care s-a ivi
Mani in ziori de zi,
Aducand bucate
La sot ori la frate.
Deci daca vroiti
Ca sa ispraviti
Sfanta monastire
Pentru pomenire,

Noi sa ne-apucam
 Cu toti sa giuram
 Si sa ne legam
 Taina s-o pastram;
 S-orice sotioara,
 Orice sorioara
 Mani in zori de zi
 Intai s-a ivi,
 Pe ea s-o jertfim,
 In zid s-o zidim!

III

Iata-n ziori de zi
 Manea se trezi.
 S-apoi se sui
 Pe gard de nuiele
 Si mai sus, pe schele,
 Si-n camp se nita,
 Drumul cerceta.
 Cand, vai! ce zărea?
 Cine ca venea?
 Sotioara lui,
 Floarea campului!
 Ea s-apropia
 Si ii aducea
 Pranz de mancatura,
 Vin de bautura.
 Cat el o zărea,
 Inima-i sarea,
 In genunchi cadea
 Si plangand zicea:
 "Da, Doamne, pe lume,
 O ploaie cu spume,
 Sa faca paraie,
 Sa faca siroaie,
 Apele sa creasca,
 Mandra sa-mi opreasca,
 S-o opreasca-n vale,
 S-o-ntoarca din cale!"
 Domnul se-ndura,
 Ruga-i asculta,
 Norii aduna,
 Ceriu-ntuneca.
 Si curgea deodata
 Ploaie spumegata

Ce face paraie
 Si imfla siroaie.
 Dar oricat cadea
 Mandra n-o oprea,
 Ci ea tot venea,
 Si s-apropia.
 Manea mi-o videa,
 Inima-i plangea,
 Si iar se-nchina,
 Si iar se ruga:
 "Sufila, Doamne,-un vant,
 Sufila-l pe pamant,
 Brazii sa-I despoaie,
 Paltinii sa-ndoaie,
 Muntii sa rastoarne,
 Mandra sa-mi intoarne
 Sa mi-o-ntoarne-n cale,
 S-o duca devale!"
 Domnul se-ndura,
 Ruga-i asculta
 Si sufla un vant,
 Un vant pre pamant,
 Paltini ca-ndoaie,
 Brazii ca despoia,
 Muntii rasturna,
 Iara pe Ana
 Nici c-o inturna!
 Ea meru venea,
 Pe drum sovaia
 Si s-apropia
 Si amar de ea
 Iata c-ajungea!

IV

Mesterii cei mari,
 Calfe si zidari,
 Mult inveselea
 Daca o videa,
 Iar Manea turba,
 Mandra-si saruta,
 In brate-o lua,
 Pe schele-o urca,
 Pe zid o pune
 Si glumind zicea:
 "Stai, mandruta mea,

Nu te sparia
 Ca vrem sa glumim
 Si sa te zidim!"
 Ana se-ncredea
 Si vesel radea.
 Iar Manea ofta
 Si se apuca
 Zidul de zidit,
 Visul de-implinit.
 Zidul se suia
 Si o cuprindea
 Pan'la gleznisoare,
 Pan'la pulpisoare,
 Iar ea, vai de ea!
 Nici ca mai radea,
 Ci meru zicea:
 "Manoli, Manoli,
 Mestere Manoli!
 Ajunga-ti de saga,
 Ca nu-i buna, draga.
 Manoli, Manoli,
 Mestere Manoli!
 Zidul rau ma strange
 Trupusoru-mi frange!"
 Iar Manea tacea
 Si meru zidea,
 Zidul se suia
 Si o cuprindea
 Pan'la gleznisoare,
 Pan'la pulpisoare,
 Pan'la titisoare...
 Dar ea, vai de ea,
 Tot meru plangea
 Si meru zicea:
 "Manoli, Manoli,
 Mestere Manoli!
 Zidul rau ma strange...
 Copilasu-mi frange!"
 Manole turba
 Si meru lucra.
 Zidul se suia
 Si o cuprindea
 Pan'la costisoare...
 Pan'la buzisoare,
 Pan'la ochisori,
 Incat, vai de ea!
 Nu se mai videa,

*Ci se auzea
Din zid ca zicea:
"Manoli, Manoli,
Mestere Manoli!
Zidul rau ma strange,
Viata mi se stinge!"*

V

*Pe Arges in gios,
Pe un mal frumos,
Negru-Voda vine,
Ca sa se inchine
La cea monastire,
Falnica zidire,
Monastire nalta
Cum n-a mai fost alta.
Domnul o privea
Si se-nveselea
Si astfel graia:
"Voi, mesteri zidari,
Zece mesteri mari!
Spuneti-mi cu drept
Cu mana la pept,
De-aveti mesterie
Ca sa-mi faceti mie
Alta monastire
Pentru pomenire,
Mult mai luminoasa
Si mult mai frumoasa?"
Iar cei mesteri mari,
Calfe si zidari,
Cum sta pe grindis,
Sus pe coperis
Vesel se mandrea
S-apoi raspundea:
"Ca noi, mesteri mari,
Calfe si zidari,
Altii nu mai sunt
Pe acest pamant!
Afla ca noi stim
Oricand sa zidim
Alta monastire
Pentru pomenire,
Mult mai luminoasa
Si mult mai frumoasa!"*

*Domnu-i asculta
Si pe ganduri sta,
Apoi poroncea,
Schelele sa strice,
Scari sa le radice,
Iar pe cei zidari,
Zece mesteri mari,
Sa mi-i paraseasca,
Ca sa putrezeasca
Colo pe grindis,
Sus pe coperis.
Mesterii gande
Si ei isi facea
Aripi zburatoare
De sindrili usoare.
Apoi le-ntindea
Si-n vazduh sarea,
Dar pe loc cadea,
Si unde pica,
Trupu-si despica.
Iar bietul Manoli,
Mesterul Manoli,
Cand se incerca
De-a se arunca,
Iata c-auzea
Din zid ca iese
Un glas nadusit,
Un glas mult iubit,
Care greu gemea
Si meren zicea:
"Manoli, Manoli,
Mestere Manoli!
Zidul rau ma strange...
Copilasu-mi frange,
Viata mi se stinge!"
Cum o auzea,
Manea se pierdea,
Ochii-i se-nvelea,
Lumea se-ntorcea,
Norii se-ntorcea
Si de pe grindis,
De pe coperis,
Mort bietul cadea!
Iar unde cadea,
Ce se mai facea?
O fantana lina,
Cu apa putina,*

*Cu apa sarata
Cu lacrimi udاتا!*

CONCLUSÃO

Ogni comunicazione di verità è diventata per tutti un'astrazione, perché nessuno ha il coraggio di dire "io".

Søren Kierkegaard – Diário.

Milano: BUR, 1983; p. 249.

Na sua “quest” por uma metodologia para a História da Arte mais abrangente e sistemática, Kubler reprova as abordagens que se concentram em aspectos particulares a uma obra, ou que usam uma instrumentação pessoalista: visões, em suma, insuficientemente amplas e insuficientemente abstractas para abarcarem estruturadamente a totalidade do universo dos objectos de arte. Relativamente, por exemplo àquela estratégia de conhecimento da obra de arte que privilegia o estudo da vida dos artistas, Kubler afirma o seguinte:

«A vida de um artista é acertadamente uma unidade de estudo de qualquer série biográfica. Porém, fazer dela a principal unidade de estudo em história de arte é como discutir as vias-férreas de um país em termos das experiências de um único viajante, que utilizou várias dessas vias. Para descrevermos as vias-férreas com precisão, temos de ignorar pessoas e estados, porque as vias-férreas é que são os elementos de continuidade, e não os viajantes ou os funcionários.»³⁶⁷

Esta dissertação defende exactamente o contrário.

Não que não concordemos que a abordagem à obra de arte possa prescindir de ser o mais intersubjectiva possível; só que esse objectivo não pode ser atingido abstraindo da experiência pessoal dela. Sem experiência pessoal – “ignorando pessoas e estados” – a obra de arte não acontece, não é, poderá então ser conhecida como um fóssil ou um organismo elementar, pela simples inscrição numa tabela de Lineu, mas terá sido conhecida como um organismo morto, como uma peça de uma engrenagem maior, incapaz, por si só, de suscitar correspondência humana; forma, mas forma sem alma, sem vida, sem potencial de relação: não-arte.

Para a geografia das obras de arte – prosseguindo com a alegoria das vias-férreas – o que mais nos interessa é aquela relação funda e ampla,

³⁶⁷ George Kubler – *A Forma do Tempo*. Lisboa: Vega, 1990; p. 18.

apaixonada, entre o homem e o seu meio, a que chamamos paisagem; e, para o efectivo estabelecimento dessa relação, mais importante que toda a geomorfologia interna (enquanto escrutínio da genética de uma determinada conformação, na sua suposta objectividade) é para nós a experiência de um só poeta³⁶⁸: da *Viagem a Itália* de Goethe³⁶⁹ são para nós mais importantes as suas percepções pessoais, a maneira como saboreou um pormenor da paisagem ou do folclore, do que os factos e as descrições contidas nessa obra, porque estes não dispensam ser por nós pessoalmente apreendidos, e os outros têm a capacidade de introduzir no nosso horizonte de experiência aspectos que, de outro modo, nos passariam despercebidos.

Ainda que o conhecimento da obra de arquitectura que aqui procuramos seja um conhecimento que se pretende operativo na prática do restauro arquitectónico – aliás, sobretudo por causa disso – não pode ser um conhecimento que desconsidere a essência do objecto sobre o qual se especifica: a identidade quási-pessoal da obra de arquitectura, que é promessa de amizade para quem dela usufrui. Tal atitude constituiria uma antecipada votação ao insucesso da intervenção de restauro, porquanto a finalidade última deste tipo de operação é a revitalização da vida que é própria da obra³⁷⁰.

O conhecimento que nos interessa da obra de arquitectura e/ou do monumento, é *participação da obra no Eu* – é este o objectivo principal do Processo de Leitura da arquitectura que apresentámos.

1. Revisão da exposição da tese

Não existem propriamente conclusões a retirar da sequência de passagens desta dissertação. Ela não seguiu um método dedutivo que nos permita esperar recolher no fim algum tipo de substância sublimada. O seu método foi o de múltiplas investidas sobre a realidade, tentando dela vislumbrar – em simultaneidade, não diacronicamente – as conexões lógicas visíveis entre os elementos, de maneira a comprovar a coerência ou sustentabilidade de um percurso capaz de corresponder ao sujeito que

³⁶⁸ O que não quer dizer que dispensemos *a priori* aquele tipo de abordagem que estabelece correlações formais entre as diversas obras (inserindo-as numa estrutura contínua), simplesmente não a achamos suficiente.

³⁶⁹ J. W. Goethe – *Viagem a Itália*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

³⁷⁰ Brandi define a finalidade do restauro como “transmissão ao futuro” da obra de arte (Cesare Brandi – *Teoria del restauro*. Torino: Einaudi, 1977, p. 6). Noutro texto Brandi define o restauro como «*attività comunque svolta per prolungare la vita dell'opera d'arte, parzialmente reintegrandone il godimento*» (Cesare Brandi – «*Restauro*» in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Volume XI, Venezia-Roma: 1963.)

o executa e ao objecto que se pretende apreender. O seu objectivo foi o de determinar esse percurso, que une um ponto de partida a um ponto de chegada firmemente radicados na realidade, de modo a se poder esperar desse percurso uma efectiva utilidade prática e a poder cartografá-lo para uso futuro.

O ponto de partida é o arquitecto; o ponto de chegada a arquitectura: nada há de inovador num arquitecto que deseja saber como pode fazer arquitectura... Se alguma novidade existe, na dissertação que se lança a este caminho (e essa novidade dever-se-á indubitavelmente mais a algum esquecimento dos nossos contemporâneos do que ao ineditismo da proposta), ela reside na compreensão da exigência de que a sequência do percurso se deva realizar, primeiro, no sentido inverso; ou seja, que para se fazer arquitectura é preciso saber primeiro, o que *é arquitectura*³⁷¹: é preciso ter profunda compreensão da sua ontologia e é preciso conhecer a modalidade de ocorrência multifacetada dos seus fenómenos.

Esta foi a conclusão que pudemos retirar da primeira parte desta dissertação (a única estruturalmente dedutiva e por isso passível de conclusões). Partimos de uma investida avulsa sobre o mundo do restauro (porque com ele havíamos convivido anteriormente, teórica e praticamente), recolhendo as inúmeras questões que surgem perante os monumentos, perante as obras de restauro que estes requerem, perante o fundamento social e cultural desses objectos e das intervenções sobre eles. Depois incorporámos essas questões em três grupos e de cada um retirámos uma que sintetizava as outras do mesmo grupo: “o que restaurar?”, “como restaurar?”, “porquê restaurar?”. Finalmente, prescindindo de pretender responder taxativamente a estas questões sintéticas – dada a sua vastidão e a incapacidade de apurar teoricamente se as respostas cumpririam de facto as perguntas –, advertimos que qualquer destas poderia ter um mesmo *método* de resposta: qualquer destas três questões requeria para sua resposta o conhecimento de alguns aspectos preliminares, a saber, o que é *a* arquitectura (o problema da essência da arquitectura) e o que é “aquela” arquitectura (o problema da averiguação da individualidade de uma obra). Assim, na impossibilidade de dar resposta às três perguntas que sintetizam a problemática do restauro, enunciámos contudo uma fórmula para a sua resolução.

Para saber *o que restaurar* – para decidir, de entre o espectro das obras arquitectónicas aquelas a que é devida salvaguarda – é necessário deslindar quais as obras que são e as que não são arquitectura e,

³⁷¹ Esta é a conclusão para que aponta também Heidegger em *Construir, Habitar Pensar*, nomeadamente quando refere, ao concluir este ensaio, que a verdadeira crise da habitação, não é uma crise de *falta* de habitação, mas uma crise de pensamento: o problema de não se saber o que é habitar.

portanto, precisamos de saber inquirir quais as qualidades que uma obra tem e se essas qualidades a habilitam ao grau de arquitectura merecedora de conservação: precisamos de um processo de investigação da obra e de um banco de critérios para a julgar. Para saber *como restaurar*, ou seja, para prever objectivos e metodologias para o projecto, precisamos de conhecer a obra sobre a qual devemos intervir e precisamos de ter conjecturado o resultado que devemos obter: de novo é-nos necessário um processo de leitura e de um banco de critérios que defina o que é arquitectura. Finalmente, para saber *porque é que devemos restaurar* devemos conhecer as repercussões genéricas da arquitectura – e portanto aquilo de que seríamos privados se não mais se conservassem as arquitecturas do Passado – e o que é que uma particular obra nos oferece que a torna insubstituível e digna de preservação: ainda para responder a esta pergunta é necessário saber o que é arquitectura e saber identificar o que uma peculiar obra de arquitectura dá.

Não foi possível, nesta dissertação, responder a ambos os problemas aventados: o problema da essência da arquitectura e o problema da determinação da individualidade da obra. A sua complexidade conjunta era excessiva para uma abordagem apropriada dentro da extensão normal de uma dissertação. Escusámo-nos por isso a tratar sistematicamente o primeiro tema, relativo à ontologia da arquitectura, para nos concentrarmos no segundo. Daqui resultou a estruturação de um processo de leitura da obra arquitectónica que conforma o corpo principal da nossa dissertação (correspondente à Segunda Parte).

O Primeiro Capítulo da Segunda Parte tem ainda um carácter preambular. Tendo sido analisada, na primeira parte, a questão da necessidade de um processo de leitura, do ponto de vista do sujeito (do sujeito da intervenção arquitectónica sobre as pré-existências e do da sua habitação), era agora importante abordar a mesma questão do ponto de vista do objecto. Examinaram-se então diversas modalidades de relação com a obra arquitectónica, de modo a verificar aquela que melhor corresponderia à sua natureza. Considerando *a priori* a obra de arquitectura como pertencente ao âmbito das obras de arte (facto que decorria de algumas considerações aventadas na primeira parte, acerca da diferença entre ‘construção’ e ‘arquitectura’), pudemos desenhar algo que se aproxima (embora sem pretender ter a correspondente sistematicidade) de uma fenomenologia da obra de arte. A auscultação do modo como a obra de arte se repercute num sujeito, permitiu-nos reparar em como ela apela a um tipo de relação a que chamámos ‘experiência’ (que decorre da doação de realidade, assimilada pelo sujeito tal como o ‘sentimento’, mas que solicita a sobreveniência de um juízo crítico). As características pública e útil da obra de arquitectura

determinaram ainda que a relação apropriada com ela requeresse ser intersubjectiva. Chamámos ‘leitura’ a esta experiência intersubjectiva. O problema do acesso à ‘leitura’ da obra advertiu-nos, por fim, acerca do interesse de um processo, minimamente articulado, que a ela nos conduzisse (conquanto que aproximativamente).

O segundo e último capítulo da segunda parte desta dissertação realizou então a apresentação do Processo de Leitura.

Devendo o Processo de Leitura ser adaptável, de modo a melhor conhecer a especificidade da obra com que se depara, os aspectos dele que nos pareceram de mais decisiva especificação foram o seu princípio, ou os Objectivos, e o seu fim, ou os Resultados – deste modo se salvaguardou a liberdade do leitor para traçar o seu percurso de acesso ao objecto arquitectónico. Os Objectivos indicam a natureza da correspondência que uma obra de arquitectura proporciona ao sujeito que com ela se encontra. Os Resultados especificam os acontecimentos do fenómeno da correspondência.

Para os Objectivos acabámos por ter que esboçar uma ontologia da arquitectura (aquela que havíamos declarado dever abordar numa terceira parte que não empreendemos). Não o fizemos com o esforço crítico suficiente para nos permitir obter uma visão coordenada e sistemática, mas, socorrendo-nos de vários autores, pudemos tomar consciência de três aspectos da natureza da arquitectura que nos parecem essenciais: a sua espécie poética, a sua espécie habitacional, e a sua espécie monumental.

Os Objectivos apontavam também a necessidade de conhecer a natureza do fruto (peculiar dentro da arquitectura) da intervenção de restauro. De forma igualmente não coordenada, igualmente repondo a reflexão de alguns autores, anotámos, como aspectos que nos parecem essenciais na arquitectura sobre pré-existências, a sua dupla finalidade *conservativa* e *revelativa*. Reconhecemos também a insuficiência daquele tipo de visão – dogmática – que reduz a arquitectura sobre pré-existências à observância de regras (ou “recomendações”), escusando-se à averiguação da identidade da obra que tem diante e da acção sobre ela que lhe é apropriada.

Com os Resultados, pretendemos especificar a tipologia de fenómenos que a relação com a obra de arquitectura manifesta. Identificámos dois. Um primeiro – de que o sujeito não tem necessariamente consciência, mas que corporiza a afecção primária que a obra nele produz – que denominámos Gesto: é constituído pelo conjunto de *movimentos*, do andar e do olhar, e de *sentimentos* que a obra suscita no sujeito. O segundo – o Sentido – tem a ver com a compreensão das repercussões existenciais do Gesto, tanto na esfera

pessoal como na social, e resulta de uma reflexão sobre o Gesto. A identificação do Sentido e (principalmente) do Gesto –, como noções em que a Leitura se cumpre –, decorreu da análise dos modos empíricos de investigação que utilizámos na parte prática da dissertação. Para estas noções não há ainda uma justificação lógica: há uma justificação funcional, decorrente da operatividade destes conceitos nos casos estudados, mas pudemos também recolher o apoio de alguns autores para o carácter, de alguma maneira inusitado, da nossa conceptualização.

Estudámos a seguir os aspectos intermédios do Processo de Leitura: definimos os Dados e os Materiais da Leitura, e as Dimensões do Processo de Leitura.

Os Dados são o ponto de partida da Leitura e, considerada a repercussão pessoal que a obra provoca no sujeito, devem decorrer estritamente da relação directa da obra com o sujeito. Os Materiais, tratando-se a Leitura de um fenómeno detentor de um aspecto objectivo (como estímulo perceptivo) e outro subjectivo (como sensação provocada), devem espelhar esta natureza dupla mas inscindível.

As Dimensões do Processo de Leitura definem os âmbitos de investigação em que podemos esperar encontrar informação pertinente à leitura da obra. O âmbito por excelência da pesquisa da obra de arquitectura é a sua *forma*: é na apreensão desta por um sujeito presente que se realiza a maior parte da investigação necessária à leitura. Contudo, por vezes, a apreensão da forma não é suficiente para a tomada de consciência do Gesto e do Sentido. Devemos então recorrer aos testemunhos de outros sujeitos que conviveram com a obra e cuja experiência poderá apresentar um grau de semelhança com a nossa, tal que o entendimento deles nos desoculte o nosso. A dimensão *histórica* da investigação – procurando testemunhos de experiências da obra em análise – e a dimensão *temática* – em que se congregam as repercussões esperadas de uma particular classe de habitação – completam os âmbitos de investigação onde se podem encontrar informações pertinentes à obtenção da experiência e da leitura. Estas duas dimensões contribuem também, de modo substancial, para a intersubjectividade da Leitura.

Nenhum caminho previamente traçado garante, no entanto, que se chegue a bom porto e todas as indicações metodológicas contidas no Processo (especialmente aquelas que concernem aos estágios intermédios) são insuficientes. Verdadeiramente existe um fosso entre a Leitura e o Processo de Leitura, e só a disponibilidade – e a capacidade – do leitor para se colocar diante da obra com uma precisa atitude, permite obter a Leitura. Essa atitude é definida pelo tratar da obra por ‘tu’. Assim sendo, talvez a mais florescente conclusão que a nossa dissertação pode apresentar seja aquela que conglomera a modalidade de relação com a

obra de arquitectura em torno da noção de ‘tu’ (que a seguir recapitularemos).

2. “Tu”, ou do conhecimento em Arquitectura

Quando se olha para uma arquitectura, quando se a quer sentir e perceber, é preciso dizer-lhe “tu”.

Não no sentido de “tratá-la por tu” – com informalidade –, em vez de por “você”, ou por “senhora” ou “doutora” – com cerimónia –, mas no sentido em que se reconhece que não é ‘eu’, que não é parte de mim, que é outra coisa: feita para mim (e daí a intimidade do ‘tu’) mas diferente de mim; que se dá a mim, e que, por ser distinta, me enriquece.

Só os deuses ou as pessoas têm esse poder de enriquecer o homem. Mas as coisas, na medida em que são sinal – de Deus ou das pessoas, porque por Deus ou pelas pessoas são formados (e é nessa medida que são obra de arte ou monumento) –, assumem também essa capacidade de ser ‘tu’: diferente-de-mim e para-mim.

O filme “My Fair Lady” descreve, com felicidade, ainda de maneira mais “ocidental” do que o mito grego original (Pigmaleão e Galateia), este aspecto da tomada de consciência da obra, da constatação da correspondência pessoal da obra. Em “My Fair Lady” torna-se evidente que não é a beleza ou a artisticidade que principalmente atraem e levam ao enamoramento: é a individualidade correspondente, a identidade, em si mesma, diversa relativamente ao criador, e que misteriosamente se descobre desejável, amável, necessária ao ‘eu’; o enamoramento vem do ser-diferente e ser-para-mim: do ser-‘tu’. É num afecto desta natureza que a obra se cumpre e revela, por isso a Leitura de arquitectura, enquanto acção voluntária de conhecimento, pressupõe sempre este afecto.

Quando se olha assim para uma arquitectura – dizendo-lhe “tu” – é inevitável a vontade de a desenhar. De um olhar assim nasce a admiração e, depois, a gratidão. Intimamente eu já a sabia possuidora desse valor, digna dessa admiração – pois não se havia já ela insinuado aos meus sentidos como merecedora de respeito, como monumento... Mas agora, depois de lhe dizer “tu”, a admiração transborda e, pela oferta do que me é dado a perceber, torna-se gratidão. Gratidão activa, porque me impõe então aquela série de medidas e cumprimentos – de atenção – que são o conhecê-la: o investigá-la, o lê-la, o desenhá-la, o inquiri-la. E em cada um desses passos – no dizer “tu” – a comunhão com a obra intensifica-se.

A admiração é o primeiro laço, mas é conveniente não permanecer nela, porque essa ainda é só um sentimento em mim – nada me trás de

novo, nada me acrescenta. É simplesmente a experiência de uma consonância, a harmonia entre o meu ‘eu’ e ela. É a manifestação de uma simpatia mútua, mas não é uma relação frutífera. Há a evocação de algo em mim, da qual se experimenta uma compreensão e uma companhia, mas ainda nada me é dado, nada que me transforme e me construa. Contudo, mesmo para que só a admiração surja, é já necessário que *eu* esteja desperto, consciente de mim, consciente das minhas exigências de ser-humano: melancólico, em certa medida, mas empenhado.

A gratidão é já activa. Mas a gratidão não requer que a dádiva seja já plena. É total, mas não é plena. É total porque eu percebo que ela se me dá num oferecimento sem reservas, mesmo exclusivo – porque, embora se revele a outros, só a mim se revela assim. Não é plena, porque o seu conteúdo não se esgota numa só dádiva: é uma nascente que se rasga na terra e que promete um contínuo e delicioso jorrar. Naquela dádiva de si – consequente ao meu dizer-lhe “tu” – permanece um mistério: não porque a obra pretenda esconder algo, mas porque eu não posso usufruir tudo imediatamente – é um mistério que se estende como promessa.

Se eu lhe não disser “tu”, ela ficará igual a mim, reduzida a parte de mim – parte supérflua, pela qual poderei apenas sentir tédio; mesmo assim, só se por ela me tiver deixado impressionar, caso contrário ser-me-á apenas indiferente, e por isso – ainda que lhe conheça as dimensões e os materiais, as proporções e as cores, as datas, os factos – inexistente como arquitectura. Se eu lhe não digo “tu”, ela fica como material amorfo, aberto a todas as manipulações. A aparente, mas benigna, suspensão da dádiva de si (da obra) – no mistério (do seu sentido) –, pode causar, a quem lê, ansiedade – porque essa misteriosidade é entendida, do ponto de vista do leitor, como incapacidade de a abraçar totalmente. Pelo contrário, essa gradual libertação de si, não é senão promessa de uma relação durável e profícua: eterna.

A prova da necessidade de lhe dizer “tu” está no gozo: dizendo-lhe “tu” a obra acontece, passa a existir para mim naquilo em que consiste, participando da minha existência; da sua experiência eu posso efectivamente retirar o prazer, a correspondência, que a sua existência, como arte e monumento, prometiam – da sua experiência eu posso retirar felicidade...³⁷²

³⁷² Acresce que a beleza, como manifestação objectiva do para-mim, é a qualidade objectiva que pode favorecer a consideração da coisa – da arte ou da arquitectura – como ‘tu’. Mas isso levar-nos-á (a seu tempo) ao exame do conteúdo programado para a terceira parte da dissertação – a ontologia da arquitectura.

MEMÓRIA E ARQUITECTURA

A cidade não é um lugar. É a moldura de uma vida. A moldura à procura de retrato é isso que eu vejo quando revisito o meu lugar de nascimento. Não são ruas, não são casas. O que revejo é um tempo, o que escuto é a fala desse tempo. Um dialecto chamado memória, uma nação chamada infância.

Mia Couto – Águas do meu princípio.

In Tabacaria, 12, Lisboa: 2003, p. 73.

Compete-nos ainda identificar as repercussões exteriores à estrita circunscrição do Processo de Leitura, mas que dele emanam – ecos que amplificam o seu território de influência. Procuraremos forçar o desconfinamento das perspectivas ínsitas na tese defendida – de modo a mais largamente constatar a operatividade daquilo que propomos –, estabelecendo relações com outros âmbitos da disciplina arquitectónica que até aqui não foram directamente abordados. (Não iremos contudo cartografar as ocorrências externas do Processo com o mesmo grau de pormenor com que desenhámos as noções que lhe são internas, devendo as considerações seguintes ser consideradas com um carácter exploratório.) Esta auscultação de efeitos do Processo além das suas fronteiras, servir-nos-á também como indicação para futuras investigações.

1. Patologias e processos terapêuticos da Memória.

Paul Ricoeur, para abordar o problema da memória colectiva e das suas implicações com o património, parte das análises desenvolvidas por Freud em dois ensaios: o primeiro sobre a compulsão de repetição e a sua terapia, o segundo sobre melancolia e processo de luto³⁷³.

³⁷³ Paul Ricoeur – «Vulnérabilité de la mémoire» in Jacques Le Goff, (sous la présidence de) – *Patrimoine et Passions Identitaires* (Actes des Entretiens du Patrimoine, Paris, 6-8 janvier 1997). Paris: Fayard, Editions du Patrimoine, 1998; pp.17-31.

1.1. Primeiro ensaio: «Remémoration, répétition, perlaboration»

A partir do primeiro destes ensaios de Freud³⁷⁴, Ricoeur faz notar como um facto traumático pode provocar uma compulsão de repetição, uma mania. A incapacidade de aceitar um facto traumático – como por exemplo a perda de um ente querido – e de aceitar as suas consequências vivenciais, pode levar um indivíduo à repetição insistente de um mesmo gesto, de algum modo ligado à convivência com esse ente querido – como que sempre à espera da correspondência a que aquela perda traumática o subtraiu: «[Le patient] ne reproduit pas [le fait oublié] sous la forme de souvenir, mais sous la forme d'action: il le répète sans évidemment savoir qu'il le répète»³⁷⁵. A resistência em aceitar o facto traumático – quase como um esquecimento auto-infligido, desafiando a realidade –, provoca algo semelhante a um refluxo patológico de repetição doentia.

Freud nota como o processo de tratamento não possa senão ser constituído pelo lento e tenaz acompanhamento do paciente no enfrentamento com esse facto traumático e com as consequências vivenciais que dele decorrem: um trabalho de reconstrução da memória, portanto. Freud nota também como seja necessária coragem ao paciente, para enfrentar o seu passado, e paciência ao terapeuta: porque o processo terapêutico constitui um trabalho propriamente dito – uma “perlaboração” – que requer esforço e tempo. Ricoeur sublinha ainda como Freud pressupunha uma relação opositiva entre os dois termos intervenientes: «Travail de remémoration contre compulsion de répétition, ainsi pourrait résumer le thème de ce précieux petit essai.»³⁷⁶

1.2. Segundo ensaio: «Deuil et Mélancolie»

No segundo ensaio, Freud compara o processo de luto com o processo de melancolia patológica³⁷⁷. «Le deuil est toujours la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction érigée en substitut de cette personne, tel que: patrie, liberté, idéal, etc. [...] Chez certaines malades nous voyons surgir, à la suite des mêmes circonstances, au lieu du deuil, la mélancolie»³⁷⁸.

³⁷⁴ S. Freud – *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten*, G. W., t. 10, 1913-1917, pp. 126-136 (*Remémoration, répétition, perlaboration*, cit in Ricoeur – «*Vulnerabilité de la mémoire*», op. cit. na nota 373, p. 19).

³⁷⁵ Obra referida na nota 374, citada na obra referida na nota 373, p. 19.

³⁷⁶ Ricoeur – «*Vulnerabilité de la mémoire*», op. cit. à nota 373, p. 20

³⁷⁷ S. Freud – *Trauer und Melancholie*, 1916-1917 (*Deuil et Mélancolie*, cit in Ricoeur – «*Vulnerabilité de la mémoire*», op. cit. à nota 373, p. 20)

³⁷⁸ S. Freud – *Trauer und Melancholie*, 1916-1917 (*Deuil et Mélancolie*, cit in Ricoeur – «*Vulnerabilité de la mémoire*», op. cit. à nota 373, p. 21)

A diferença entre luto e melancolia verifica-se no facto de, após se ter completado o trabalho de luto, que reconstituiu o tecido de relações com a realidade, interrompido pelo desaparecimento do ser amado, o indivíduo restabelecer o mesmo padrão de relações, com os outros e com a realidade, que existia anteriormente; o mesmo não acontece na melancolia patológica, que é um estado que se pode prolongar indefinidamente, se não for terapêuticamente atalhado. O processo do luto, embora doloroso, é normal, porque a relação com o objecto amado é naturalmente perseguida com insistência, sendo necessário um grande investimento anímico para reconstituir os modos de relação habituais que deixam de ser possíveis a seguir à perda do objecto amado. É inerente ao luto a ideia de processo laborativo, com tempos e tarefas próprios: um trabalho de cerzimento da teia mental de memórias, um trabalho de rememoração crítica – trabalho a que o paciente em estado de melancolia se furta³⁷⁹. A melancolia é caracterizada por um “desinvestimento de si”. No luto é o universo que parece vazio e precisa de ser redescoberto – reconquistado em detalhe – a prescindir da anterior relação com o objecto desaparecido; na melancolia é o Eu que está desolado e vazio e que prescinde do seu dinamismo natural de relação com o não-eu³⁸⁰.

A melancolia patológica é outra faceta de um esquecimento auto-infligido que desafia a realidade (‘esquecimento’, neste caso, enquanto recusa do trabalho de rememoração). E a ela opõe-se o luto, na sua qualidade de processo rememorativo. Constata-se assim um paralelismo entre as situações apresentadas no anterior ensaio e as que são comparadas neste: *«au lieu du souvenir, le passage à l’acte [répétition], au lieu du deuil, la mélancolie»*³⁸¹.

³⁷⁹ Proust ilustra maravilhosamente como o processo de luto seja um trabalho de cerzimento da teia mental de relações com os outros e as coisas, ao notar como a memória da sua avó desaparecida o assaltou violentamente quando, de novo, no mesmo quarto da estância balnear em que no ano precedente veraneara acompanhado por ela, foi chamado a realizar a mesma insignificante tarefa – desabotoar o sapato – que outrora fora realizada pelo ente desaparecido. Foi a falta daquilo que era habitual que suscitou a recordação do ente querido, agora e ali subtraído à relação esperada. (Proust, op. cit. volume IV, pp. 164 e ss.) É este tipo de *recosimento* dos processos habituais, na ausência dos entes desaparecidos que deles participavam quase sem que o ‘eu’ disso tivesse consciência, que compõe o conteúdo factual do trabalho de luto: aprender a viver sem aquela convivência que povoava vários aspectos do mundo próprio.

³⁸⁰ Ricoeur – *«Vulnerabilité de la mémoire»*, op. cit. à nota 373, p. 22.

³⁸¹ Ricoeur – *«Vulnerabilité de la mémoire»*, op. cit. à nota 373, p. 21.

1.3. *Síntese dos dois ensaios de Freud*

Em suma, Ricoeur verifica (ou estabelece), no cômputo dos dois ensaios de Freud, uma relação paralela entre os pares de noções analisados. Este paralelismo pode ser esquematizado do seguinte modo:

Compulsão de Repetição *vs.* Trabalho de Rememoração;
Melancolia *vs.* Trabalho de Luto.

Ricoeur identifica portanto uma relação de semelhança entre os dois primeiros termos dos dois ensaios – Compulsão de repetição e Melancolia – e outra relação de semelhança entre os segundos termos dos dois ensaios – Trabalho de Rememoração e Trabalho de Luto. O denominador comum que sustenta este paralelismo é o estado da memória: as consequências de um desinvestimento da memória que resulta em patologia, nos primeiros termos, e o processo de adaptação “saudável” ao facto acontecido, que é essencialmente uma operação crítica realizada sobre a memória – o corajoso e exaustivo enfrentar do passado como passado, sublimando a perda.

1.4. *Aplicação à memória colectiva.*

Ricoeur desenvolve depois uma série de considerações que o autorizam a transportar estes paralelos do âmbito da psicologia individual para o da psicologia colectiva e a reconhecer, em âmbito social, quer as patologias da memória, quer os seus processos rememorativos de saneamento³⁸². Não nos parece necessário reportar aqui essas considerações. Interessa-nos sobretudo anotar como, no que concerne aos aspectos da memória colectiva atinentes à esfera da arquitectura, esta aplicação seja efectiva. Tendo presente o mundo da arquitectura, será útil meditar nas consequências das seguintes proposições conclusivas de Ricoeur:

«[...] Ce qui dans l'expérience historique se présente comme un paradoxe, à savoir, trop de mémoire ici, pas assez de mémoire là, se laisse réinterpréter sous les catégories de la résistance, de la compulsion de répétition et,

³⁸² Têm estas considerações sobretudo a ver com o facto de em qualquer das situações analisadas por Freud o indivíduo estar perante outro, dando às situações descritas uma estrutura bipolar semelhante àquela que se verifica nas manifestações colectivas, por exemplo nas celebrações funerárias (Ricoeur – *«Vulnerabilité de la mémoire»*, op. cit. à nota 373, pp. 23-25). Outros autores aceitam e propõe esta analogia entre os processos da memória individual e os da memória colectiva: por exemplo Maurice Halbwachs e Peter Burke (veja-se Peter Burke – *«A história como memória social»* in *O mundo como teatro: estudos de antropologia histórica*. Lisboa: Difel, 1992, pp. 236-237).

finalmente, se encontra submetido à prova do difícil trabalho de rememoração. O excesso de memória lembra particularmente a compulsão de repetição, da qual Freud nos diz que ela conduz à substituição do acesso ao verdadeiro passado, pelo qual o presente seria reconciliado com o passado: que de violências pelo mundo que valem como acting out 'no lugar' do passado. Pode-se falar, se quiser, de memória-repetição para estas celebrações fúnebres. Mas é para acrescentar logo que esta memória-repetição resiste à crítica e que a memória-passado é fundamentalmente uma memória crítica.

Se tal é o caso, então o excesso de memória relembra da mesma reinterpretação. O que uns cultivam com deleitação morosa, e o que os outros fogem com má consciência, é a mesma memória repetição. Uns gostam de se perder, os outros têm medo de serem engolidos. Mas os uns e os outros sofrem do mesmo déficit de crítica. Eles não acessam a isso que Freud chamava o trabalho de rememoração³⁸³.

Das deduções que Ricoeur realiza a partir das análises de Freud, e que aplica à memória colectiva, importa-nos sublinhar três aspectos:

1) Que as “patologias” da memória, expressas em modalidades pouco saudáveis de relação com o Passado, têm duas formas (e não apenas uma): a recusa do Presente, para viver estritamente no Passado (correntemente reconhecida como patológica), e a recusa do Passado, para viver estritamente no Presente – ou no Futuro – (que normalmente não é considerada patológica);

2) Que, não obstante as diferenças visíveis, subsumido em qualquer destas “patologias” (e unificando-as no diagnóstico e terapia) está a ausência de investimento crítico no confronto com o Passado;

3) Que, portanto, o processo de saneamento de qualquer destes comportamentos “patológicos” passa por um trabalho crítico de rememoração: um processo de investigação pormenorizada do Passado, auscultando concretamente os factores da sua utilidade ao Presente³⁸⁴.

Estas considerações de Ricoeur, quando transportadas para o universo da arquitectura, repercutem-se significativamente em dois eixos estruturantes desse universo: não apenas aquele relativo à experiência da arquitectura pré-existente (à relação com os *monumentos*), mas também aqueloutro da produção da arquitectura *ex-novo*.

³⁸³ Ricoeur – «*Vulnerabilité de la mémoire*», op. cit. à nota 373, p. 25.

³⁸⁴ É interessante considerar a esta luz a etimologia da palavra crítica – ela possui a mesma origem que crivo. ‘Crítico’ é então ‘passar pelo crivo’ – o que contém subentendida a ideia de retirar dessa operação qualquer coisa de útil, que se pressupunha existir na substância a criticar, mas que não estava evidente ou disponível. Criticar não tem portanto o sentido que hoje habitualmente lhe concedemos de apontar os aspectos negativos – o seu sentido próprio é exactamente o inverso: o de apontar os aspectos *positivos*.

2. A experiência do Monumento

A memória está, em grande parte, confiada aos monumentos: esta é uma proposição que já examinámos relativamente aos aspectos pessoais da memória (veja-se página 192) e que, no específico da memória colectiva, encontra também vários autores que a sustentam³⁸⁵.

A redenção dos traumas da história, mediante o necessário trabalho de rememoração, desenvolve-se, por isso, em grande parte, na relação com os monumentos³⁸⁶. Mas não em relações de acrítica assumpção dos seus conteúdos ou de acrítica censura dos mesmos. A ausência de enfoque crítico relativamente ao Passado, desemboca, por um lado, em ‘repristinos’ que – de forma semelhante a compulsões de repetição – recusam o devir do tempo, e, por outro, em ruinismos, a que se apõem, inconscientes da contradição, expressões instintivas de modernidade³⁸⁷ –

³⁸⁵ Veja-se a este respeito Peter Burke – «*A história como memória social*» in *O mundo como teatro: estudos de antropologia histórica*. Lisboa: Difel, 1992, pp. 235-251 ; e Maurice Halbwachs – *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel, 1997 (especialmente o capítulo V – *La mémoire collective et l'espace*). Burke afirma o seguinte: «[...] têm sido desde sempre construídas imagens materiais para auxiliar a retenção e a transmissão de recordações – “monumentos comemorativos” (memorials) como pedras tumulares, estátuas e medalhas, e “lembranças” de vários tipos. Os historiadores dos séculos XIX e XX, em particular, têm-se interessado por monumentos públicos nos últimos anos, precisamente porque estes últimos exprimiram, ao mesmo tempo que moldaram, a memória nacional. [...] Uma das observações mais interessantes no estudo do enquadramento social da memória efectuado por Maurice Halbwachs disse respeito à importância de um quinto meio de transmissão da recordação: o espaço. Explicou um aspecto implícito na arte da memória clássica e renascentista: a importância de colocar as imagens que se desejam recordar em locais particulares como em palácios de memória, ou teatros de memória.» (Burke, op. cit. pp. 240 e 241; veja-se também pp. 246 e 248). Aquele autor que mais formidavelmente sintetiza o protagonismo da arquitectura relativamente à memória (e por isso recordamos a sua simbólica expressão) é Ruskin: «*There are but two strong conquerors of the forgetfulness of men, Poetry and Architecture; and the latter in some sort includes the former, and is mightier in its reality.*» (John Ruskin – *The Seven Lamps of Architecture*. VI-Lamp of Memory, § II.)

³⁸⁶ Repare-se nos casos dos irlandeses e dos polacos, reportados por Burke (op. cit. na nota 385, pp. 246 e 248).

³⁸⁷ Os casos de Santa Maria do Bouro, de Flor da Rosa, da Casa dos Bicos, e mesmo do Edifício dos Banhos de S. Paulo – sede da ordem dos arquitectos em Lisboa, são disto bons exemplos. Para que se não diga que não existe alternativa a este tipo de posição podemos indicar como atitude de rememoração crítica do monumento, em Portugal, a Pousada de Santa Marinha da Costa (obra do Arquitecto Fernando Távora), em Milão, o Spedale dei Poveri (obra da architecta Liliana Grassi) e em Roma, a Aula Ottagona (do arquitecto Bulian). Estas obras foram analisadas na nossa Tese de Mestrado, à excepção da Casa dos Bicos e de Santa Marinha da Costa, que são criticadas pelo arquitecto Alexandre Alves Costa, juntamente com Santa Maria do Bouro e Flor da Rosa (Alexandre Alves Costa: *A procura da harmonia ou quem tem medo da arquitectura moderna*. Texto cedido pelo autor, publicado em Barcelona, sobre o arquitecto Fernando Távora.). A nível internacional, a corrente denominada de Conservação Integral (Marco Dezzi Bardeschi e outros...) e aqueloutra que advoga o

tal como na bilateralidade do lamento e da censura, conexa às melancolias patológicas³⁸⁸.

A tarefa de saneamento das patologias sociais da memória está pois largamente cometida a um processo crítico de relação com os monumentos. Quer o passadismo (tão felizmente ilustrado, na nossa literatura, pelo Velho do Restelo), quer a recusa em conviver com o Passado (que Eça, no primeiro Jacinto d'*A Cidade e as Serras*, também figura de maneira emblemática), encontram a sua terapêutica numa relação inteligente com os monumentos – que os considere na sua realidade e descubra a sua validade no Presente. Inscrevem-se nesta modalidade crítica do trabalho de rememoração, primariamente, a Leitura da arquitectura e, depois, a modalidade de arquitectura sobre pré-existências denominada Restauro Crítico³⁸⁹, que se alicerça na Leitura.

2.1. O Processo de Leitura

O Processo de Leitura é aquele trabalho mediante o qual a população em geral se pode *encontrar* com os monumentos e dar-lhes operatividade na sua vida. A teoria segundo a qual o monumento responde ao facto socialmente traumático e o modo como o Processo de Leitura nos facilita o acesso a essa resposta, foi já amplamente descrito em toda a segunda parte desta dissertação: é pela *participação da obra no Eu* que o *monumentum* efectiva a sua presença, sendo que essa participação se executa sobre o depósito de identidade do 'eu' que é a sua memória. (Essa teoria, sobre a especificidade operativa do monumento, é depois ilustrada pelos casos relatados na Secção Prática da dissertação – é especialmente evidente no caso da Basílica da Estrela). Não vale por isso a pena que nos alarguemos muito mais na descrição das virtudes do Processo. Contudo não deixa de ser conveniente anotar, ainda que velozmente, a afinidade do Processo de Leitura ao trabalho de rememoração requerido por Ricoeur. O Processo de Leitura é um

repristino (que se camufla atrás das teorias de Paolo Marconi), sofrem da mesma deficiência crítica (vejam-se as conclusões da nossa Tese de Mestrado).

³⁸⁸ Ricoeur – «*Vulnerabilité de la mémoire*», op. cit. à nota 373, pp. 22 e 23: Ricoeur fala da «[...] *proximité entre Klage et Anklage, entre plainte et reproche, que la mélancolie exhibe* [...]»

³⁸⁹ O 'restauro crítico' é a modalidade de arquitectura sobre pré-existências que propõe a chamada Escola Romana e que tem os seus principais corifeus em Giovanni Carbonara e Sandro Benedetti, e nos falecidos, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Renato Bonelli e Gaetano Miarelli Marini (veja-se relativamente a este assunto e à comparação com outras correntes actuais de arquitectura sobre pré-existências, o que dizemos na Introdução e Conclusão da nossa Tese de Mestrado).

trabalho de rememoração num duplo sentido: porque se executa sobre objectos da memória (os monumentos) e porque tem o seu fruto ao nível da memória (da memória pessoal e, por consequência, da memória colectiva³⁹⁰). É um trabalho crítico, porque, sem renegar a sua substância pessoal, não prescinde do juízo racional, na *experiência*, nem da intersubjectividade, na *leitura*. O Processo de Leitura é pois veículo fundamental para a realização do trabalho de rememoração que tem os monumentos por objecto: é por ele que adquirimos, criticamente, o conteúdo de memória destes. (Foi primariamente contra o *deficit* de crítica, notado por Ricoeur, no confronto com os monumentos, que se erigiu o nosso trabalho.)

2.2. O Restauro crítico

Está também incumbido da tarefa de saneamento das patologias sociais da memória aquela modalidade de acção sobre as pré-existências arquitectónicas a que chamámos Restauro Crítico³⁹¹. Também este tema

³⁹⁰ Dizemos que tem os seus frutos na memória colectiva “por consequência”, porque, sendo o fulcro que desencadeia a memória pessoal o mesmo – o monumento – as repercussões mnemónicas individuais são portadoras de uma característica comum. A identidade dos monumentos não nos parece ser, em si, colectiva – como é por exemplo o folclore, que requer uma colectividade para poder existir. A repercussão dos monumentos é pessoal. A sua dimensão colectiva (em certa medida mais intensa e mais livre) advém dessa repercussão pessoal ser comum a vários membros da comunidade.

³⁹¹ O restauro crítico cumpre também – tal como o Processo de Leitura, e embora não seja essa a sua tarefa principal – uma função cognoscitiva. Nessa medida, inscreve-se no mesmo âmbito de obrigações e competências que adscrevemos ao Processo de Leitura.

Esta dimensão do Restauro como processo de conhecimento é desenvolvida por Paolo Fancelli: Paolo Fancelli – [Relação entre História e Restauro] em *Interventi* in AA.VV – *L'insegnamento della storia della architettura*, Atti del Seminario (Roma, 1993), Cento di Studi per la Storia della architettura, Roma 1994, pp. 178-183; e, especialmente, Paolo Fancelli – «Il Restauro come strumento di ricerca storica» in AA.VV – *Principi e Metodi della Storia dell'Architettura e l'eredità della “Scuola Romana”*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, marzo 1992), Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici, Roma 1994, p. 127-129, nomeadamente p. 129: «Ricordo [...] che per Brandi il restauro è il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte [...]. Parafrasando, comunque, si potrebbe più in generale sostenere che il restauro stesso rappresenta il momento metodologico del riconoscimento dell'oggetto storico.»

O restauro é um instrumento de conhecimento segundo duas modalidades. Em primeiro lugar, porque é inerente ao processo da operação de restauro o acontecer de uma função análoga a uma escavação arqueológica sobre a pré-existência, em que se evidenciam muitos aspectos “subterrâneos”, que antes não se conheciam.

Em segundo lugar, porque a operação, projectiva e construtiva, funciona igualmente como um processo de investigação – por método indutivo, neste caso –

já foi examinado (veja-se página 212) pelo que, também sobre ele, não nos alongaremos. Parece-nos contudo deveroso iluminar como seja nos aspectos correlatos da memória, articulados pela análise de Ricoeur, que o Restauro encontra a sua justificação existencial e a sua definição operativa. Isso mesmo nos assevera Liliana Grassi que neste espectro de acção encontra as razões profundas da Conservação e do Restauro:

«Contro un operare manifatturiero e mercantile e un fruire che implica la distruzione di ogni durata, cioè di ogni punto di rinsaldo fra speranza e memoria, una ragione per giustificare la conservazione potrebbe risiedere nel fatto che i cosiddetti centri storici, i tessuti architettonici esistenti o i singoli monumenti, non sono l'integrale di dati da sottoporre al vaglio di schematiche economia d'uso, ma l'espressione di una realtà umana non ancora intaccata dalla deformazione tecnologica e dalla propensione per un futuro vagheggiato soltanto in quanto novo.

Sembra allora emergere la necessità di ristabilire una continuità di fondo fra ieri, oggi e domani, realizzando una sintesi dialettica di progresso e continuità[...]. La conservazione in generale, e quella dei "centri storici" in particolare, potrebbe cioè trovare una più profonda giustificazione nel quadro

pois serve para afinar a compreensão do conteúdo mnemónico ínsito no monumento. O projecto ou a obra de restauro contém um momento em que se confronta a forma pré-existente e a forma dos restauros, para se verificar a adequação entre eles. Na medida em que os restauros propostos derivam do Sentido interpretativo que se adquiriu com a Leitura, a constatação, pela experiência, simulada do projecto, ou real da obra, da sua adequação ou inadequação, contribuirá para confirmar ou infirmar esse Sentido adquirido. Devemos contudo examinar cuidadosamente a lógica interna do projecto e processo de obra do restauro quando usados como método indutivo de investigação.

O projecto de arquitectura é, em última análise, um sistema de conjectura da forma. Essa conjectura procede de uma determinada ideia, ou intenção, habitacional – de acolher o homem num particular modo de acção. O projecto, enquanto especificação da forma em função de uma certa maneira de habitar, simula a realidade (embora sempre de forma insuficiente), tentando oferecê-la à experiência, para por esta ser verificada. Serve então para comprovar a adequação da forma ao modo de habitar destinado. Esta modalidade de simulação e verificação do projecto – e em última análise, da obra construída –, aplica-se também ao restauro. Mas aqui os aspectos a verificar são dois: não só a adequação da forma à modalidade de homem-em-acção, mas também a adequação da forma à desocultação e revelação da memória ínsita no monumento. Muitas vezes se constata, ao construir a forma projectada, que esta quebra a harmonia relativamente à forma pré-existente: o facto pode decorrer de uma inépcia do projecto para veicular as intenções pensadas, mas frequentemente significa também uma insuficiente compreensão dos conteúdos mnemónicos do monumento, que a experiência real (ou do projecto) vem desmascarar. O projecto e, depois, a obra funcionam, neste sentido, como um processo *indutivo* (de “tentativa e erro”, poderíamos dizer) no qual se confirma ou infirma a interpretação que a Leitura realizou em precedência.

più vasto di una ritrovata unità dialettica del tempo (passato, presente e futuro).

Negare la separazione fra presente e passato non significa, naturalmente, che il momento operativo debba realizzarsi facendo ricorso a un revival romantico per i quali si pervenga a parziali integrazioni o a totali ricostruzioni in “stile” proposte sotto le mentite spoglie di ripristini rigorosi. La soluzione del problema dipende da una concezione globale del mondo nella quale è fondamentale l’atteggiarsi nel o di fronte al tempo.

In sintesi, la fondazione filosofica e le motivazioni del restauro debbono rispondere all’esigenza di un tempo ritrovato; l’esigenza, cioè “di fondare il tempo finito, necessario della vita giornaliera e della storia nella sua transitorietà, su un tempo infinito, duraturo”: un tempo ritrovato dell’arte che – come fu detto – non è reviviscenza storicamente già realizzata, né ritorno di un gusto o di uno stile, come nei secoli scorsi. Nel tempo ritrovato “l’uomo libera la propria temporalità dalle catene della successione e recupera insieme il passato e il presente in una realtà che, non è attuale (e per ciò più reale dell’attualità), in una idealità che non è astratta e perciò, è più veridica dell’astrazione intellettuale” (R. Assunto).»³⁹²

Liliana Grassi fornece-nos um testemunho pericial – porque do Restauro ela tem sólida experiência, prática e teórica³⁹³ – que comprova a

³⁹² Liliana Grassi – «Restauro» in Dizionario Enciclopedico UNEDI, vol XII, 1980. (A quase totalidade dos sublinhados é da nossa responsabilidade, à excepção das palavras ‘durata’ e ‘integrale’.)

³⁹³ São várias as obras de restauro levadas a cabo por Liliana Grassi. A mais notável é o restauro do *Ospedale dei Poveri* (transformado em sede de universidade), de Filarete, em Milão (que analisámos na nossa tese de Mestrado). Os textos são também inúmeros. Provavelmente os mais decisivos para a teoria do restauro serão os seguintes: artigo «Restauro» in AA.VV. – *Storia generale dell’arte*. Milano: Ed. Scode, 1982; artigo «Restauro» in *Dizionario Enciclopedico UNEDI*, vol. XII, Milano: 1980; *L’antico e i contemporanei: Monumenti del Rapporto Passato-Presente nella cultura artistica dal Rinascimento all’età Moderna*. Estratto da *Aspetti e momenti del rapporti passato-presente nella storia e nella cultura*. Milano: Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1977; *Momenti e problemi di storia del restauro*. in *Il restauro architettonico*. Milano: Cesare Tamburini, 1961; *Problemi metodologici in relazione alla teoria del restauro*. in Federica Galloni (da responsabilidade editorial de): *Il restauro delle costruzioni in muratura, problemi metodologici e tecniche di consolidamento*, Atti del 2º corso di informazione ASSIRCO, direttore, Paolo Rocchi. Venezia, 21-23, Maggio, 1980. Roma: Edizioni Kappa, 1981; e a sua monumental obra, com um longo capítulo exclusivamente dedicado ao restauro arquitectónico, *Storia e Cultura dei monumenti*. Milano: 1960.

A construção conceptual que Liliana Grassi realiza com este notável conjunto de proposições é por muitos considerado aquela que melhor esclarece a razão de ser do Restauro. Giovanni Carbonara, director da *Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti* da Universidade *La Sapienza*, de Roma, pronuncia-se em 1986 relativamente ao excerto de Liliana Grassi supracitado, nos seguintes termos: «Tale scritto [la voce “Restauro” del diz. Enciclopedico UNEDI] rappresenta a tutt’oggi la migliore sintesi critica delle posizioni del restauro moderno e contemporaneo, da quello “scientifico” alle pseudoteorie del “recupero”,

acepção que havíamos conferido à disciplina da arquitectura sobre pré-existências, ao enquadrá-la no panorama do trabalho crítico rememorativo, terapêutico das patologias da memória colectiva.

O Restauro é o guardião de um aprovisionamento de memória, do qual os indivíduos e as sociedades se podem socorrer.

Na sua qualidade de operação arquitectónica sobre monumentos arquitectónicos que tem em vista a sua “transmissão ao futuro”³⁹⁴, o restauro obsta à compulsão consumista e à corrupção natural que delapidam o mundo – tornando-o inabitável, porque instável, porque incorrespondente àquela íntima esperança de eternidade que é motor de toda a acção humana³⁹⁵. O restauro é o garante daquela permanência das coisas que distingue o mundo humano da natureza hostil, proporcionando aquela invariabilidade de meio – a “durabilidade” – na qual o homem se pode acolher e que sustenta a sua identidade (psicológica e sociológica) enquanto memória.

Mas não é só a necessária constância do meio físico que o Restauro realiza. Ele também constrói a constância do mundo das ideias. Porque as arquitecturas pré-existentes, enquanto arte e monumento, são

del riuso, della riappropriazione dei beni culturali, del “restauro tipologico” fino alle proposte “d’integrazione d’immagine, che mi vedono personalmente implicato e che Liliana Grassi presenta con obiettività, anche se con trasparente apprezzamento.” Giovanni Carbonara in Maria Antonietta Crippa (a cura di) – *Liliana Grassi, Architetto* Milano: 1986. Em 1995, aquando do meu estágio em Roma, o professor Carbonara teve ocasião de me testemunhar pessoalmente o mesmo grau de apreço por este esclarecedor escrito de Liliana Grassi, nomeadamente no que se refere às razões da Conservação e do Restauro. Também Bonelli manifesta um apreço semelhante por esta teoria de Grassi (Renato Bonelli in Maria Antonietta Crippa (a cura di) – *Liliana Grassi, Architetto* Milano: 1986). Maria Antonietta Crippa trata extensivamente o contributo de Grassi para a Teoria do Restauro em *Liliana Grassi e il Restauro*. Separata do Butletí XI, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona: 1997.

³⁹⁴ Cesare Brandi – *Teoria del restauro*. Torino: Einaudi, 1977, p. 6. Noutro texto Brandi define o restauro como «*attività comunque svolta per prolungare la vita dell’opera d’arte, parzialmente reintegrandone il godimento*» (Cesare Brandi – «Restauro» in *Enciclopedia Universale dell’Arte*, Volume XI, Venezia-Roma: 1963.)

³⁹⁵ Relativamente à importância dos artefactos para a saúde da vida humana Hannah Arendt pronuncia-se com felicidade: «*Sem tomar as coisas nas mãos da natureza e consumi-las e sem se defender contra os processos naturais de crescimento e declínio, o animal laborans não poderia sobreviver. Mas, sem se sentir à vontade no meio das coisas cuja durabilidade as torna adequadas ao uso e à construção do mundo, do qual a própria permanência está em contraste directo com a vida, esta vida não seria humana*» (Hannah Arendt – *A Condição Humana*, p. 158-159). *Animal Laborans* é um termo que Hannah Arendt usa para definir o homem na era industrial e pós-industrial, cuja principal finalidade é a sobrevivência, que garante através do trabalho em que por seu turno se consome. A este respeito é conveniente recuperar outras citações de Hannah Arendt, que propusemos ao longo da dissertação, nas quais a autora analisa o papel dos objectos duradouros como resposta às necessidades vivenciais do homem (notas 72, 100, 184 e 227).

portadoras de um sentido, sentido que por elas perdura – ideia que, na reiterada experiência de êxtase e comoção gerada por um monumento, permanece válida e activa (veja-se o que se disse sobre a *experiência da obra de arte*, página 93 e seguintes).

Na sua dupla finalidade de garantir a sobrevivência física do monumento e de pôr fisicamente a manifesto o seu conteúdo de leitura – a dupla finalidade *conservativa* e *revelativa* do Restauro, a que atrás aludimos – o Restauro preserva e oferece os conteúdos da memória social: o carácter público e útil dos monumentos favorece este oferecimento, porque os põe numa relação mais próxima com a sociedade do que aquela que têm outras obras de arte; mas a operação de restauro bem conduzida, activa ulteriormente esse oferecimento, porquanto propõe apelativamente a obra e o seu conteúdo mnemónico à sociedade contemporânea. Deste modo o Restauro constitui indubitavelmente um trabalho rememorativo. Mas, por outro lado, o Restauro é também uma tarefa eminentemente crítica³⁹⁶: o seu carácter crítico está subjacente à *função conservativa* – visto que não é possível transmitir tudo para o futuro, sendo necessária uma selecção – mas é afinado pela *função revelativa*, na medida em que esta se fundamenta sobre um juízo crítico, que distingue os aspectos a destacar daqueles a secundarizar, de maneira a que não se prejudique a operação de aquisição de significado por meio da experiência da forma.

Assim se comprova como o Restauro Crítico se posiciona no interior do trabalho crítico de rememoração: ele radica a sua finalidade na cura das patologias sociais da memória e a sua operatividade no trabalho crítico rememorativo. A disciplina e a prática da Conservação e Restauro dos Monumentos encontram pois a sua fundamentação profunda no quadro do diagnóstico e terapias da memória apontados por Ricoeur.

Ao situar o Restauro dos Monumentos no âmago da refrega entre o Homem e o Tempo – território humanamente estruturante e rico em repercussões culturais –, Liliana Grassi descobre, ainda, uma outra faceta da relação da Arquitectura com a Memória: aquela relativa à Tradição³⁹⁷.

³⁹⁶ Liliana Grassi afirma este carácter crítico do Restauro noutro seu artigo: «[...] Il termine 'restauro' indica una complessa operazione critica che trae il suo dato fondante dalla concezione della storia dell'arte e nel caso specifico della architettura [...]» (Liliana Grassi – *Problemi metodologici in relazione alla teoria del restauro*. in Federica Galloni (da responsabilidade editorial de): *Il restauro delle costruzioni in muratura, problemi metodologici e tecniche di consolidamento*, Atti del 2º corso di informazione ASSIRCO, direttore: Paolo Rocchi (Prof. Arch.). Venezia, 21-23, Maggio, 1980. Roma: Edizioni Kappa, 1981; p. 11).

³⁹⁷ Comentando a declaração de Amsterdão, relativamente aos Centros Históricos, Liliana Grassi afirma: «È posto così come fondamentale, il recupero della dimensione qualitativa e della continuità storica per la creazione di un quadro di vita che permetta al uomo di trovare la sua

3. A Tradição e a arquitectura ex-novo

Também aquela arquitectura que (pelo menos aparentemente) não é executada sobre pré-existências, está implicada nos problemas da memória colectiva reportados por Ricoeur. E embora esta implicação seja sensível apenas na experiência da arquitectura construída – na repercussão existencial das novas obras de arquitectura –, ela começa a interferir a montante: no Projecto, nos critérios das decisões que nele são tomadas.

3.1. *Patologias da arquitectura ex-novo*

Chamemos à colação, em primeiro lugar, aqueles aspectos da arquitectura *ex-novo* e das suas consequências pessoais e sociais, que afectam a memória e que poderão, na acepção conferida por Ricoeur, evidenciar características patológicas.

É sociologicamente notório, hoje em dia, um sentimento de perda quando se confronta a arquitectura contemporânea (pelo menos a corrente) com a arquitectura do Passado. Esse sentimento ocorre generalizadamente entre a população comum: onde, mais do que uma reacção ofendida, o que o testemunha é uma indiferença difusa relativamente ao impacto cultural das novas intervenções urbanas, conjuntamente com uma predilecção pelos ambientes antigos. E ocorre em particular, ainda que encapuçadamente, entre muitos profissionais da arquitectura: que não conseguem evitar pensar que as realizações antigas, nomeadamente os centros históricos, são francamente superiores a equivalentes realizações contemporâneas.

A explícita ou implícita apologia da arquitectura do Passado, em desfavor da do Presente, segue a par com uma noção vaga de menoridade dos actuais agentes da arquitectura – uma crença subliminar na impotência hodierna em fazer arquitectura com o mesmo grau de correspondência que a antiga ofereceu às sociedades e culturas do seu tempo³⁹⁸. (Esta mentalidade foi soberbamente identificada por Françoise

identità e di provare un sentimento di sicurezza di fronte ai brutali cambiamenti della società» (Liliana Grassi – «Restauro» in Dizionario Enciclopedico UNEDI, vol XII, 1980). Este trecho, embora reitere as responsabilidades do restauro introduz o problema da compatibilidade entre arquitectura antiga e arquitectura nova nos Centros Históricos, que remete para a questão da Tradição na arquitectura *ex-novo*.

³⁹⁸ Remetemos para as considerações de Victor Hugo em «Ceci tuerà cela» reportadas na nota 163. Veja-se acerca desta incorrespondência a nossa tese de mestrado, onde se demonstra que a preferência pela arquitectura do passado não é uma constante ao longo do tempo, como algum pensamento contemporâneo quer fazer crer, antes depende de circunstâncias sociais claramente tipificadas.

Choay na conclusão do seu livro *Alegoria do Património*, onde a autora se interroga se “o moderno culto dos monumentos” não deverá ser interpretado como “sintoma” da perda de capacidade de os construir na contemporaneidade³⁹⁹.)

Os caracteres desta mentalidade identificam-na, então, com o estado patológico que Ricoeur, na esteira de Freud, denominou “melancolia”: hoje, relativamente à arquitectura, nota-se em alguns círculos, um “desinvestimento de si”, como descrença no Presente e preferência pelo Passado; “desinvestimento” que se manifesta na desistência de procurar uma expressão arquitectónica contemporânea com a qual o homem actual se identifique interiormente, na qual encontre o mesmo nível de acolhimento que os antigos monumentos lhe proporcionam. Hoje, relativamente à arquitectura, estamos portanto doentamente melancólicos.

Mas esta mentalidade exterioriza-se também como uma “compulsão de repetição”. Ela é imediatamente tangível na tendência para o “pastiche” – em que se copiam ornatos e outras aparências de superfície, sem se considerar a evidente contradição destes com aspectos tecnológicos muito avançados com os quais se força a coabitação. O “pastiche” é uma demissão censurável do fazer contemporâneo (porque acrítica), mas é compreensível: porquanto decorre da insatisfação do impulso vital da memória social para conferir estabilidade ao meio ambiente. A “compulsão de repetição” é ainda notória no formalismo...

O persistente formalismo que reina incontestado no mundo da arquitectura, desde pelo menos os princípios do século XIX, é um indicador terrível, embora não reconhecido, da “compulsão da repetição”. De tal modo se normalizou o entendimento da arquitectura como criação de sistemas inéditos de formas – sem outra finalidade que o serem inéditos –, que foi totalmente marginalizado do panorama da disciplina qualquer outro modo de entender a arquitectura e de assestar as suas finalidades (ao ponto de, actualmente, a ocorrência de um qualquer outro modo distinto, lhe conferir imediatamente conotações esotéricas⁴⁰⁰). O formalismo foi um facto inelutável nos “revivals”

³⁹⁹ Choay reconhece no «*saturer de culturel par le cultuel*» um sintoma da mentalidade contemporânea: «*Symptôme d'une obnubilation narcissique et d'une impuissance. Signe à la fois de l'autocontemplation à quoi peut mener l'auto-analyse et de la contamination de la création présente par la mise en perspective historique. A donner aux monuments historiques cette dimension symptomatique, la question surgit, inévitable, de savoir s'il nous demeure possible de commémorer autre chose que le paradigme de notre propre créativité. En d'autres termes, l'activité que nous continuons d'appeler architecture a-t-elle conservé le pouvoir d'édifier des monuments?*» (F. Choay– Avant-propos de A. Riegl – *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*. Paris : Editions du Seuil, 1984 ; pp.17-18).

⁴⁰⁰ É essa a interpretação que alguns âmbitos da Teoria e da didáctica da arquitectura conferem por exemplo aos recentes trabalhos de Christopher Alexander.

oitocentistas (classicistas ou medievalistas) mas foi-o também, desde o dealbar do século XX, na proposta de “salto para a frente” (e contudo sempre atrasado relativamente ao pensamento “avant-garde”) das estéticas modernista, pós-modernista, deconstrutivista, minimalista, etc.⁴⁰¹ Todas estas correntes são quase exclusivamente sistemas de formas – “estilos”, portanto – roubados respectivamente à mecânica moderna, de novo ao Passado, às filosofias estruturalistas e ao ascetismo religioso oriental⁴⁰².

A sucessão vertiginosa de “estilos” que caracteriza a história da arquitectura do século XX remete para aquele “trop peu de mémoire” que assinalava Ricoeur; o “pastiche”, para o “trop de mémoire”; e entre aqueles que não são forçados, por razões profissionais, a contrariar o “desinvestimento” da cultura contemporânea na arquitectura, grassa a

⁴⁰¹ A presença do formalismo na arquitectura é bem patente nesta pequena historieta que Peter Zumthor conta:

«*The members of the jury were shown buildings by architects competing for an architectural award. I studied the documents describing a small red house in a rural setting, a barn converted into a dwelling which had been enlarged by the architect and the inhabitants. The extension was a success, I thought. Although you could see what had been done to the house beneath the saddle roof, the change was well-modeled and integrated. The window openings were sensitively placed. The old and the new were balanced and harmonious. The new parts of the house did not seem to be saying "I am new," but rather "I am part of the new whole." Nothing spectacular or innovative, nothing striking. Based perhaps on a somewhat outdated design principle, an old-fashioned approach attuned to craftsmanship. We agreed that we could not award this conversion a prize for design - for that its architectural claims were too modest. Yet I enjoy thinking back on the small red house.*» (Peter Zumthor – «*The body of architecture*» (1996), Lecture, written October 1996, Symposium “Form Follows Anything”, Stockholm; in *Thinking Architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhauser, 1999; p. 49);

ou ainda nesta outra narrativa do mesmo autor:

«*I was shown some photographs of a complicated building. Different areas, planes, and volumes seemed to overlap, slanting and erect, encapsulated one within the other. The building, whose unusual appearance gave me no clear indication as to its function, made a strangely overloaded and tortured impression. Somehow, it seemed two-dimensional. For a moment I thought I was looking at a photograph of a cardboard model, colorfully painted. Later, when I learned the name of the architect. I was shocked. Had I made a mistake, a premature, ignorant judgment? The architect's name has an international ring, his fine architectural drawings are well known, and his written statements about contemporary architecture, which also deal with philosophical themes, are widely published.*»

(Peter Zumthor – «*The body of architecture*» (1996), Lecture, written October 1996, Symposium “Form Follows Anything”, Stockholm; in *Thinking Architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhauser, 1999; p. 49 e pp. 52-53)

⁴⁰² Refiro-me respectivamente à apologia que Le Corbusier faz em *Por uma arquitectura* à estética dos paquetes e dos aviões, ao recurso que alguns arquitectos americanos fizeram, nos anos 80, aos estilos clássicos (lembro Michael Graves e Philip Johnson, Venturi..., veja-se Paolo Portoghesi – *Depois da arquitectura Moderna*. Lisboa: Edições 70, 1982, *passim*), à relação conceptualmente promíscua e depois conflitual entre Eisemann e Derrida, e, por fim, à estética budista em que Pawson quis ser educado.

“melancolia”. A qualquer destes estados, a análise de Ricoeur diagnostica a mesma carência de exposição crítica da memória. Tal como se verificava com o Restauro, também relativamente à arquitectura ex-novo ocorrem aquelas duas modalidades, pouco salutares, de relação com o Passado que são sintomas patológicos de insuficiência crítica: o revivalismo, que assume o Passado sem juízo prévio, e o modernismo⁴⁰³, que o rejeita com o mesmo tipo de procedimento. Os “Velhos do Restelo” do primeiro sofrem o desajustamento da sua existência ao Presente. Os “Jacintos” do segundo, padecem a desagregação da sua identidade – porque perdidos numa miríade de investidas centrífugas, sempre estrangeiros a si mesmo, sem pátria a que reportar, nem casa onde depositar as suas conquistas, são consumidos pelo alienígena, tornando-se inconscientemente escravos de múltiplos factores, externos e inconstantes, mas considerados, alienadamente, como características próprias e constitutivas. O denominador comum dos dois personagens, e a causa das suas penas, é a renúncia à crítica ao Passado. Em qualquer das duas atitudes prescinde-se do processo crítico de relação com o Passado – da *tra-dição*.

3.2. A competência terapêutica da Tradição.

‘Tradição’, do latim *tradere*, significa a *passagem*, de uma geração para a outra, de determinados conteúdos⁴⁰⁴. A ‘tradição’ refere-se não apenas ao conteúdo mas principalmente ao acto⁴⁰⁵. A Tradição não se encontra disponível imediatamente sobre a forma de um corpo de conteúdos, depositado em objectos tangíveis, de um modo semelhante àquele em que a História existe: em livros e documentos. A Tradição é um

⁴⁰³ O conceito de *modernismo*, como sinónimo de vanguardismo, significando esquecimento voluntário, recusa do passado e do trabalho crítico da memória, é iluminado com muita felicidade pelo trecho seguinte (reportado por Paul Connerton): «Em “História Literária e Modernidade Literária”, De Man fixa-se num tipo particular de esquecimento como parte da experiência essencial da modernidade. Ele convida-nos a considerar “a ideia de modernidade” como consistindo num “desejo de apagar tudo o que veio antes, na esperança de atingir finalmente o ponto a que se chamaria presente verdadeiro, um ponto de origem que marcaria um novo começo. Esta combinação entre esquecimento deliberado e uma acção que é também um novo começo capta o essencial da ideia de modernidade” (P. De Man – «Literary History and Literary Modernity» in *Daedalus*, 99 (1970, pp. 384-404)». (in Paul Connerton – *Como as sociedades recordam*. (Primeira edição: Cambridge University Press, 1989.) Oeiras: Celta Editores, 1999, p. 71).

⁴⁰⁴ Maria Antonietta Crippa – *Sulla soglia de XXI secolo: spunti per un dialogo tra innovazione e tradizione in architettura*. Milão: 2003, p. 1, (texto para publicação gentilmente cedido pela autora).

⁴⁰⁵ Hans Urs Von Balthasar – *Homo creatus est*. Brescia: Morcelliana, 1991; p. 317. Relativamente à tradição veja-se, também nesta obra, pp.315-329.

conteúdo pessoal e social essencialmente imaterial, que manifesta a sua presença apenas no acto de transitar de um sujeito para outro; a consciência de aquisição da Tradição (por um ‘eu’) não acontece quando tomamos posse de um objecto, mas quando assimilamos uma experiência, que nos foi consignada por outrem. O processo de migração dos conteúdos da Tradição acontece por sucessiva incorporação desses conteúdos em sujeitos humanos (a mais evidente ocorrência deste peculiar método da Tradição é aquele que acontece no seio de uma família, em que os progenitores comunicam aos descendentes, mais pelo exemplo dos seus comportamentos do que propriamente pela explicitação verbal, as suas experiências⁴⁰⁶).

Desta característica da Tradição decorre que os seus conteúdos são principalmente vivenciais: a Tradição existe para passar, principalmente, aquilo que não pode ser passado de outra forma; ela prescinde normalmente dos conteúdos positivistas e racionalistas, que podem com eficácia ser veiculados de outra maneira, para se concentrar naqueles conteúdos que, para serem convincentemente transmitidos, requerem a relação pessoal, e nos quais normalmente há um timbre afectivo.

Por seu turno, da característica vivencial ou existencial do conteúdo da Tradição, deriva a característica *crítica* do seu método. Esta proposição é paradoxal – pois a Tradição, como acto de legação de conteúdos, acontece com frequência sem que os sujeitos tomem distinta consciência desses conteúdos; como pode ser crítica nessas circunstâncias?!

A Crítica, assim a definimos atrás⁴⁰⁷, é aquele processo mediante o qual se distinguem e se apropriam, a partir de um todo confuso de ideias ou procedimentos, aquelas particularidades que, de algum modo, exibem alguma espécie de utilidade. Se, na Tradição, os conteúdos que são propagados são de uma espécie vivencial – ou seja, que tem a ver com a vida – a sua apropriação só se efectiva quando se toma consciência que o comportamento oferecido resolve, ainda que aproximativamente, um problema presente da vida real. Seria teoricamente possível transportar de um sujeito para outro – sem crítica do receptor – um qualquer conteúdo abstracto, que não implicasse uma aplicação à realidade – bastaria memorizá-lo; mas nunca um conteúdo cuja substância constitutiva dependa da adequação activa ao Eu e à realidade – pois o lugar da sua incorporação no sujeito-receptor é exactamente a acção desse sujeito (posta em confronto com as exigências do Eu e da Realidade) e assim, imediatamente, no próprio acto da incorporação, se verifica a pertinência do conteúdo fornecido. A assimilação realizada pela Tradição é um ‘pôr-em-acção’, ou melhor, um ‘repor-em-acção’, e isso

⁴⁰⁶ Esta *passagem* implícita de comportamentos no seio de uma família, além de ser matéria de senso comum, foi cientificamente atestada pela Psicanálise.

⁴⁰⁷ Veja-se atrás, página 353 e nota 384.

pressupõe a *crítica* – que é neste caso, a verificação da funcionalidade⁴⁰⁸. É evidente que essa crítica pode ser imperfeita – o que justifica a migração de comportamentos cuja validade é parcial ou escassa –, mas, de qualquer dos modos, alguma pequena parcela de operatividade existe sempre: desde que a característica existencial do conteúdo da Tradição seja preservado.

O que a Tradição realiza então, supinamente, em vez de uma conservação imobilista de conteúdos desvitalizados, é a sua contínua selecção e a contínua verificação da sua vitalidade, na operatividade sobre a Realidade e no Eu⁴⁰⁹. (Este é o processo crítico que a Tradição executa sobre o Passado, mas ela é inclusivamente crítica no trabalho que executa sobre o Presente. Só têm cabimento no corpo da Tradição os elementos que são úteis ao Presente, como vimos, mas também só têm assento nela, aqueles elementos que são *insubstituíveis*. Não há redundância entre os elementos constituintes do corpo da Tradição, porque não se conseguindo transmitir tudo, transmite-se apenas o essencial. Então, a inclusão, no Presente, de um novo elemento, só acontece se for comprovada a sua insubstituibilidade – que é a conjunção de duas qualidades: a sua utilidade e a sua diversidade. Só se o novo elemento tiver essas características será legado ao futuro, caso contrário será excluído da Tradição.⁴¹⁰)

⁴⁰⁸ Exemplo disto é o que acontece na aprendizagem de um procedimento físico complexo como por exemplo aqueles que são inerentes à actividade desportiva, à dança ou às artes marciais. Quando numa arte marcial o mestre ensina uma determinada técnica ofensiva ou defensiva a assimilação dessa técnica estará conseguida quando ela se mostrar eficaz. Se o mestre, ao me aplicar essa técnica, me derruba e eu quando a aplico, caio, me magoo e não derrubo o adversário, significa que a técnica não foi por mim devidamente aprendida. Quando eu conseguir os mesmos resultados que o mestre, ter-se-á operado uma assimilação crítica.

⁴⁰⁹ A este respeito Von Balthasar pronuncia-se do seguinte modo: «*Perciò, dobbiamo distinguere costantemente le nostre tradizioni. Ci sono sempre due possibilità: o le idee e gli usi tramandati non rispondono più alle nostre esigenze, non riempiono più tutto lo spazio tenuto aperto dal nostro bisogno di verità; in tal caso lo dobbiamo riempire con qualcosa di più autentico, di più originario. Oppure siamo invece noi stessi a non rispondere più alle esigenze di quel che ci è stato tramandato: vorremmo che la vita fosse più comoda e più a buon prezzo, mentre ci viene richiesto di più, si vorrebbe che fossimo più grandi, più generosi nella dedizione, più pronti alla rinuncia e all'impegno. Forse ci siamo fatti un'immagine un po' a formato ridotto di noi stessi e del nostro futuro personale, e l'immagine che i nostri maestri ci additano come il modello da raggiungere è più aperta, più esigente, richiede da noi sforzi che non danno subito frutti tangibili: noi protestiamo contro quest'immagine più grande e pretendiamo il diritto di con determinazione già nella scuola materna. In questa disputa la ragione sta nei singoli casi dalla parte che contiene più verità.*» (Hans Urs Von Balthasar – *Homo creatus est*. Brescia: Morcelliana, 1991; p. 327.)

⁴¹⁰ Esta faceta crítica da tradição é descrita por Eliot (T.S. Eliot – *A Tradição e o Talento individual*. In *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997; pp. 23-24): «*Os monumentos existentes formam uma ordem ideal, a qual, é modificada pela introdução da nova, verdadeiramente nova, obra de arte. A ordem existente está completa antes da chegada da obra*

O aspecto essencial da Tradição não é a sua afecção ao Passado, mas à *eternidade* – ou seja, à permanência do valor. A Tradição volta-se para o Passado e considera-o atentamente – a partir do Presente – porque aquilo que dele nos chega é o resultado da acumulação de experiências críticas, o fruto de um longo processo – realizado por incontáveis séries de indivíduos – de verificação contemporânea da eficácia de vivências e comportamentos, e da sua selecção. O depósito da Tradição oferece a garantia de todos aqueles que o testaram, e escolheram continuar a utilizar os seus procedimentos – o que não é contudo uma garantia definitiva e não nos desculpa da obrigação de comprovar a sua validade – , mas é uma garantia importante, que não seria sensato ignorar. Thomas Eliot sintetiza brilhantemente esta característica da Tradição:

«[A Tradição] não pode ser herdada, e se a quisermos, tem que ser obtida com árduo labor. Envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, o qual podemos considerar quase indispensável a quem continue a ser poeta para além dos seus vinte e cinco anos. E o sentido histórico compreende uma percepção não só do passado mas da sua presença; o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é um sentido do intemporal bem assim como do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, é o que torna um escritor tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade.»⁴¹¹

Este carácter simultaneamente temporal e intemporal da Tradição estabelece uma homologia com a Memória – pois também ela é “o presente do passado”⁴¹². Existe pois uma substancial coincidência entre o depósito da Tradição e a Memória Social. Devemos no entanto fazer notar que a Tradição é a Memória Social *em acto* – a Tradição é *re-presentificação* (como se verifica na performance do folclore, ou na

nova; para que ela persista após o acréscimo da novidade, deve a sua totalidade ser alterada, embora ligeiramente e, assim, se reajustam a esta as relações, as proporções, os valores de cada obra de arte; e isto é a concordância entre o velho e o novo. Quem quer que tenha aprovado esta ideia de ordem [...] não achará absurdo que o passado seja alterado pelo presente, tanto quanto o presente é dirigido pelo passado.»

Veja-se também o que se disse atrás sobre o método de projecto da arquitectura tradicional, página 175.

⁴¹¹ T.S. Eliot – *A Tradição e o Talento individual*. In *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997; pp. 22-23.

⁴¹² Santo Agostinho – *Confissões*, Livro XI, 26: «Existem na minha alma três espécies de tempo e não as vejo em outro lugar: memória presente respeitante às coisas passadas, visão presente respeitante às coisas presentes, expectação presente respeitante às coisas futuras.»

experiência de um monumento) –: a Tradição é já, portanto, *trabalho rememorativo*.

Assim, a Tradição – enquanto trabalho crítico que se executa sobre a Memória –, quando aplicada às metodologias projectivas da arquitectura *ex-novo*, tem o potencial de dar execução ao processo terapêutico que sana as patologias sociais da memória que parasitam a arquitectura contemporânea.

3.3. Operatividade da Tradição na Arquitectura

A Tradição é aquele espectro de acção que estabelece uma continuidade, consistentemente articulada, entre Passado, Presente e Futuro, realizando a migração crítica dos conteúdos do Passado, a sua actualização no Presente e a sua projecção no Futuro: a Tradição é a operacionalização da “unidade dialéctica do tempo”, de que falava Liliana Grassi⁴¹³. É a consubstanciação do laço entre “memória e esperança”, que entretece solidamente o devir do tempo, sem nostalgias nem ansiedades. A Tradição é o território do “*tempo reencontrado*” – do tempo *nosso*: da saudável, porque tranquila, relação com o tempo.

Foi neste horizonte existencial que Liliana Grassi descobriu o fundamento do restauro, mas é aqui também que a arquitectura *ex-novo* vai buscar os critérios por que se deverá reger⁴¹⁴. É através do trabalho crítico rememorativo a que a Tradição dá azo, que a arquitectura *ex-novo* poderá encontrar, tal como o restauro, a capacidade de correspondência às solicitações da sociedade contemporânea – não numa ideologia⁴¹⁵. É

⁴¹³ Para as partes citadas reveja-se atrás, página 357.

⁴¹⁴ Diz ainda a este respeito Liliana Grassi: «*Fondare il presente mentre si richiama il passato è dato permanente che caratterizza i momenti della storia fino al secoli XIX, compreso quel momento del secolo XVIII che, più divenendo apertamente rivoluzionario, specie in Francia, non poté fare a meno di guardare ai modelli dell'antichità. Nel mondo della cultura artistica ciò distingue dal nostro tempo i secoli trascorsi. Dalla lunga fase di quella potremmo definire l'epoca delle cerniere, o punti di snodo fra passato e presente, si è pervenuti nel secolo XX al tempo della grande cesura*» (Liliana Grassi – *L'antico e i contemporanei: momenti del rapporto passato e presente nelle cultura artistica dal Rinascimento all'età Moderna*. (Estratto da *Aspetti e momenti del rapporto passato-presente nella storia e nella cultura*). Milano: Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1977, p. 53).

⁴¹⁵ A ‘ideologia’ (“lógica de uma ideia”, como Hannah Arendt esclarece (Arendt – *Pensiero Secondo*, pp. 135-137 e 141) é um processo estritamente lógico que contudo se baseia em pouco mais do que uma interpretação pessoal ou um sentimento. Embora se possam verificar todas as concatenações lógicas de uma ‘ideologia’ os pressupostos das suas proposições não são verificáveis – exactamente por causa do seu carácter eminentemente individual e subjectivo. Assim, só o seu confronto global com a realidade pode atestar a sua veracidade. Enquanto a Tradição apresenta uma sólida base de realidade, longamente comprovada, que hipotetiza consistentemente a sua validade

nas vívidas esplanadas da Tradição que se encontra a implantação salutar para qualquer uma destas actividades da arquitectura.

Aliás, sob a luz da Tradição, esbatem-se inclusivamente os limites entre estes dois modos de fazer arquitectura, aparentemente tão díspares, unificando-os sob um céu comum, que tem por determinante a “resposta” mais que a “proposta” (e já por aqui poderemos começar a constatar como o ambiente da Tradição seja efectivo fundamento para a teoria e para prática da arquitectura).

A. UNIFICAÇÃO DO AGIR

A Tradição na arquitectura é a afirmação de uma continuidade do tempo que se concretiza no espaço. A Tradição é um trajecto, no qual existe sempre algo antes, de que se parte, e algo depois, que se pretende atingir. Tarefa do arquitecto é *inscrever-se* na senda da Tradição. O princípio regulador da arquitectura *ex-novo* é o inverso.

O pressuposto da arquitectura *ex-novo* é a nulidade do ponto de partida e a auto-determinação do ponto de chegada: nada há antes que valha a pena ser considerado e o destino da obra a construir (o destino poético, que não o funcional) é definido pelo autor. Devemos contudo interrogarmo-nos: quando é que este pressuposto se realiza?

A possibilidade da arquitectura *ex-novo* deriva da inexistência de pré-existências – físicas ou culturais – que mereçam ser consideradas –; onde é que existe um território assim? Onde – se a arquitectura é a actividade que constrói o meio habitável (e não apenas os edifícios) – poderemos encontrar paisagens virgens, absolutamente destituídas de humanização, abertas a qualquer interpretação, mais ou menos excêntrica, do fazer arquitectónico?

Exactamente o que qualifica a actividade do arquitecto – por oposição à do produtor de “construção” – é a sua capacidade de auscultar e corresponder a um conjunto de exigências, cientificamente indeterminadas e contudo realmente operativas – de outro modo, fazer arquitectura, seria simplesmente seguir um algoritmo. A função social do arquitecto desenvolve-se sempre num terreno eminentemente culturalizado: pelas pré-existências arquitectónicas, urbanísticas, paisagísticas; e pelas expectativas de habitação dos futuros moradores, predeterminadas pela natureza e pela cultura. O arquitecto nunca

contemporânea, o pressuposto da ‘ideologia’, pelo contrário, induz uma natural suspeita.

Também Brandi, ao condenar o idealismo de Croce e o pragmatismo de Dewey afirma a insuficiência das ideologias, nomeadamente, na relação com o objecto de arte (Cesare Brandi – *Teoria del restauro*. Torino: Einaudi, 1977, p. 11). Veja-se o que a este respeito di Michele Cordaro (Introduzione a Cesare Brandi – *Il Restauro. Teoria e Pratica 1939-1986*. Roma, Editori Riunti, 1995, p. XIX e nota 12.)

intervém numa região completamente selvagem, a-cultural – e afirmar o contrário é admitir a sua incompetência para ler as pré-existências físicas e culturais.

Na operação arquitectónica, portanto, estão sempre realizados os pressupostos da Tradição, mas nunca os da arquitectura *ex-novo* (no sentido que o modernismo lhe dá). Em nenhum lugar se pode antecipar que as pré-existências sejam desprezáveis. Em nenhum lugar a arquitectura é propriamente *ex-nihilo*. Em nenhum lugar será facultado ao arquitecto dispensar a atitude cordial, para com o objecto e para com o sujeito do habitar, a que o restauro instrui. Em local algum do mundo conhecido, pode o arquitecto demitir-se de “ler” as pré-existências sobre as quais agirá e a fenomenologia da morada a que tem de corresponder.

Ontologicamente não existe diferença entre restauro e arquitectura *ex-novo*, porque de um ou outro modo, considerando um ou outro aspecto, trata-se sempre de arquitectura sobre pré-existências criadas pelo Homem, que o arquitecto contemporâneo tem a obrigação de considerar.

(Ser tradicionalista ou modernista deixa então de ser uma escolha, pela simples absoluta carência de território alternativo. É quando muito um problema moral⁴¹⁶: a decisão entre a humildade e a soberba, entre a obediência às condições vitalícias da arquitectura, ou a rebelde e autocrática invenção de pressupostos e finalidades nunca verificados; a decisão entre considerar a nova intervenção arquitectónica como criação abstracta, a partir do nada ou sobre tábua rasa, desvinculada do mundo que a envolve, esvaziando, por isso, esse mesmo mundo do carácter de morada que lhe é próprio, ou entendê-la como modelação de pré-existências que o tempo depurou e consolidou, e que suportam a memória dos homens; a decisão entre recusar, mais ou menos declaradamente, a História e o Lugar, partindo exclusivamente de uma erupção de subjectivismo intimista (no caso dos mais talentosos) ou de banais imagens, difundidas pela moda e acriticamente assumidas, ou inscrever-se conscientemente (embora não enjeitando a possibilidade de o corrigir e revitalizar) num tecido sempre de algum modo

⁴¹⁶ Assim o também a ele aludia Liliana Grassi: «*Comunque in questo tempo il problema della tradizione è posto, forse per la prima volta come un problema di coscienza. [...]»* (Liliana Grassi – *Sulla Tradizione* in *Storia e Cultura dei monumenti*. Milano: 1960, p. 30). Embora a autora aqui se referisse ao problema que se colocou aos arquitectos italianos do romantismo, no escolherem a linguagem que melhor identificaria a nação, este é também um momento em que a postura perante a arquitectura revela ter não apenas implicações estéticas mas também éticas, ou melhor, em que se percebe como as decisões estéticas da arquitectura têm consequências éticas, tal como hoje, relativamente às atitudes de ruptura ou de continuidade com a Tradição.

humanizado⁴¹⁷; a decisão entre Tradição e Utopia⁴¹⁸. A História, a Sociedade, a Pessoa – a que o arquitecto foi fiel ou que, pelo contrário, preferiu ignorar – serão os juizes da sua obra e da tomada de posição subjacente.)

B. RADICAÇÃO DO PENSAR

Num contexto disciplinar que o conceito de Tradição unifica, declarando a relevância das pré-existências e dos arquétipos do habitar, o Processo de Leitura da arquitectura (e a História da arquitectura em geral, quando desenvolvida segundo pressupostos semelhantes) adquire grande protagonismo.

Quer no caso do restauro, quer no caso da arquitectura *ex-novo* fica incumbida, ao Processo de Leitura, a tarefa de desocultar as pré-existências – físicas e conceptuais – que a operação arquitectónica contemporânea deverá respeitar e revelar. Assim, a envolvimento conceptual da Tradição na Arquitectura permite descobrir uma radical pertinência das tarefas da Leitura, e da História da arquitectura em geral – enquanto subsidiárias do trabalho crítico rememorativo –, à prática da arquitectura.

Confirma a nossa interpretação Alexandre Alves Costa. Este autor mostra como o exercício da história da arquitectura tenha as mesmas características do trabalho crítico rememorativo, executado sobre o património arquitectónico, que antes descrevemos; e explicita ainda como esse trabalho manifeste ser essencial à actividade contemporânea da arquitectura, quando esta não aliene a compreensão das pré-existências nem a própria função social:

«Todos os arquitectos usam a história porque não se pode projectar sem memória, tal como não se pode projectar sem a existência de uma relação com a vida. Depois, evidentemente, constrói-se sempre com o construído. Não há terrenos virgens, nem a cultura do homem está no seu ano zero. E o construído é tanto o lugar em transformação, como cultura arquitectónica universal. A posição que se assume sobre este complexo passado de sedimentos vários e todos significativos é tão importante como a manifestação do desejo de construir o futuro. Assim, de forma obrigatoriamente cultivada, se constrói o conceito/desenho e se decide sobre a linguagem. O que queremos com a história é tornar este processo de conceptualização consciente e responsável. [...] Em síntese, [queremos, com a história] armazenar na memória, apreender

⁴¹⁷ Maria Antonietta Crippa – *Sulla soglia de XXI secolo: spunti per un dialogo tra innovazione e tradizione in architettura*. Milão: 2003, p. 3 (Texto para publicação gentilmente cedido pela autora).

⁴¹⁸ Usamos ‘Utopia’ no sentido esclarecido por Françoise Choay, a saber, como conjugação de ‘Eutopos’ ou lugar ideal, com ‘Outopos’ ou não-lugar (Françoise Choay – *Urbanisme: utopies et réalités*. Paris: Éditions du Seuil, 1979, nota 2, p. 25).

mecanismos, perceber intenções e condicionamentos para, “esquecendo tudo”, nos abirmos de forma culta e eticamente responsável à criação escandalosamente artística, como é nosso dever.»⁴¹⁹

Aquilo que o conceito de Tradição, aplicado à arquitectura, realiza, é a constituição de um campo sem descontinuidades, que unifica os diversos modos de fazer arquitectura e as disciplinas anexas, num universo em que a obra de arquitectura tem por destino a correspondência ao Homem – na sua globalidade e na sua realidade (que a História e a Memória, como sedimentação de experiências humanas de acontecimentos, se encarregam de apresentar).

Diz-nos Maria Antonietta Crippa, recordando Liliana Grassi:

«Conserva e restaura, diceva Liliana Grassi di cui sono stata allieva, chi comprende il valore di un'opera e sa muoversi tra memoria e speranza. E aggiungeva che l'architetto che attinge, nel percorso di una perseguita continuità tra generazioni, al patrimonio della propria storia artistica, può raggiungere nel progetto un 'recupero creativo della memoria storica'. Non inventa stranezze, insomma, ma scopre nuove armonie, sempre in qualche modo imparentate con quelle antiche.»⁴²⁰

3.4. Uma derradeira objecção...

Gostaríamos por fim de juntar às linhas argumentativas, de teor racional, que desenvolvemos em favor da Tradição, um acento mais apelativamente persuasivo: o testemunho de alguns arquitectos que encontram na Memória e na Tradição o manancial da sua originalidade; grandes arquitectos e grandes artistas, para quem a filiação na Tradição e a obediência à Memória não foram impedimento: nem à excelência, nem à profunda expressão do Eu...

Esperamos que esta perspectiva – assim tão íntima, do projectar – possa vencer uma derradeira e virulenta objecção ao uso da Tradição no seio da arquitectura: o preconceito de que a Tradição maniet a criatividade. Não que esta objecção ofenda sequer a superfície da justificação teórica que foi fornecida, mas ela aninha-se em recônditos sombrios que a racionalização não consegue iluminar completamente. Este preconceito está como que enquistado no âmago daquilo que o artista considera ser o núcleo de identidade da sua pessoa; e ele sente

⁴¹⁹ Alexandre Alves Costa et. alt. – *História da Arquitectura, perspectivas de estudo*. Mafra Fevereiro de 2000. (Texto gentilmente cedido pelo autor após a realização da comunicação.)

⁴²⁰ Maria Antonietta Crippa – *Invito alla conclusione del master di Restauro del Moderno*, aprile 2006

relutância por ver, assim, a sua liberdade criativa a ser orientada. É a liberdade criativa, o valor que o artista mais acirradamente defende, porque ele subentende que a sua criatividade depende directamente do desembaraço de qualquer espécie de vínculo. Só a própria experiência o poderá demover desta ilusão, mas entretanto perguntemos com ele: onde fica nesta, concepção da arquitectura (sem dúvida mais estrita que a modernista), a pura invenção, que para tantos – erradamente, não obstante – faz a diferença entre arquitectura e que o não é?; como pode uma obra assim, tão dependente do Passado, ser nova?

Responde Gaudi:

«A differenza del tradizionalismo archeologico, adottato da alcuni, e dell'improvvisazione arbitraria adottata da altri, ho seguito una tradizione viva, profondamente ragionata. [...] Ho introdotto la colonna dorica arcaica nel Parc Guëll come lo avrebbero fatto i greci di una colonia mediterranea; il casale medievale di Bellesguard è profondamente gotico e attuale al contempo; quanto alla casa in affitto di Carrer Caspe essa è strettamente imparentata con il barocco catalano. Questo è il collocarsi dentro il tempo, dentro l'ambiente e i mezzi, e catturarne lo spirito. [...] Non è possibile procedere senza riferirsi al passato e trarre profitto dallo sforzo e dalle conquiste dei generi architettonici che si hanno preceduto. Dobbiamo, infatti, basarci su il passato, ma evitandone gli errori, per arrivare a compiere una qualche opera di valore. L'originalità stessa consiste nel rivivere i principi fondamentali più lontani; la vera originalità sta nel tornare alle origini; non si deve però essere originali di proposito, perché il nostro stile – stile viene da stiletto – ce lo portiamo dentro e sorge spontaneamente.

La scienza si apprende con i principi e l'arte con gli esempi, che sono le opere del passato. Anziché maneggiare i cataloghi delle forme mummificate, in cui si vuole far consistere gli stili neomedievali, sostituendo i trattatisti al modo di Vignola con teorici quali Viollet-le-Duc, voglio procedere ad una revisione della plastica e dell'estetica degli stili architettonici, segnalando le manchevolezze [...] ed estraendo in cambio il senso peculiare della composizione e della modulazione, in modo da poterli orientare verso una evoluzione in senso moderno (non modernista) e avvalermene con una libertà e un accento personali.»⁴²¹

⁴²¹ Antoni Gaudí – *Idee per l'architettura: scritti e pensieri raccolti dagli allievi* (ed.: Isidre Puig-Boada). Milano: Jaca Book, 1995; pp. 109 e 124 – sublinhados nossos. (A versão italiana é uma tradução da edição catalã de 1981.) Sobre a relação entre Gaudí e a Tradição veja-se Juan Bergós Massó – *Gaudi, el hombre y la obra*. Barcelona: Universidad Politécnica de Barcelona, 1974 (especialmente páginas 55-57) e Maria Antonietta Crippa – *Una tradizione vivente solidamente ragionata. in Antoni Gaudí - Una proposta di libertà*. Atti del Convegno di 20 maggio 1993, D.I.S.E.T. - Dipartimento di Ingegneria dei Sistemi Edilizi e Territoriali, Facoltà di Ingegneria del Politecnico di

Por seu turno Peter Zumthor expressa, num texto de enorme poesia, como no íntimo do método de projecto participem, determinantemente, as memórias de anteriores habitações:

«There was a time when I experienced architecture without thinking about it. Sometimes I can almost feel a particular door handle in my hand, a piece of metal shaped like the back of a spoon.

I used to take hold of it when I went into my aunt's garden. That door handle still seems to me like a special sign of entry into a world of different moods and smells. I remember the sound of the gravel under my feet, the soft gleam of the waxed oak staircase, I can hear the heavy front door closing behind me as I walk along the dark corridor and enter the kitchen, the only really brightly lit room in the house.

Looking back, it seems as if this was the only room in the house in which the ceiling did not disappear into twilight; the small hexagonal tiles of the floor, dark red and fitted so tightly together that the cracks between them were almost imperceptible, were hard and unyielding under my feet, and a smell of oil paint issued from the kitchen cupboard.

Everything about this kitchen was typical of a traditional kitchen. *There was nothing special about it.* But perhaps it was just the fact that it was so very much, so very naturally, a kitchen that has imprinted its memory indelibly on my mind. *The atmosphere of this room is insolubly linked with my idea of a kitchen.»*

Memories like these contain the deepest architectural experience that I know. *They are the reservoirs of the architectural atmospheres and images that I explore in my work as an architect.*

When I design a building, I frequently find myself thinking into old, half-forgotten memories, and then I try to recollect what the remembered architectural situation was really like, *what it had meant to me at the time, and I try to think how it could help me now to revive that vibrant atmosphere pervaded by the simple presence of things, in which everything had its own specific place and form. And although I cannot trace any special forms, there is a hint of fullness and of richness which makes me think:* this I have seen before. Yet, at the same time, I know that it is all new and different, *and that there is no direct reference to a former work of architecture which might divulge the secret of the memory-laden mood.*⁴²²

Milano, Milano, 1994, pp. 25 a 34, e, da mesma autora, *Gaudi: tra storiografia contemporanea e operante ricerca del bello* (texto para publicação gentilmente cedido pela autora); vejam-se também os comentários contidos na recolha dos escritos de Gaudi referenciada ao início desta nota.

⁴²² Peter Zumthor – *A way of looking at things* (Lecture, Written November 1988, SCI-ARC Southern California Institute of Architecture, Santa Mónica.) in *Thinking Architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhauser, Publishers for Architecture. 1999; pp. 9-10

We all experience architecture before we have even heard the word. The roots of architectural understanding lie in our architectural experience: our room, our house, our street, our village, our town, our landscape - we experience them all early on, unconsciously, and we subsequently compare them with the country side, towns and houses that we experience later on. The roots of our understanding of architecture lie in our childhood, in our youth; they lie in our biography. Students have to learn to work consciously with their personal biographical experiences of architecture. [...] This is research; this is the work of remembering.»⁴²³

A Tradição não é objecção à criatividade, bem pelo contrário. É neste horizonte de rememoração crítica que se resolvem os obstáculos de comunicação entre a sociedade e o operar contemporâneo da arquitectura⁴²⁴.

4. Memória e Tradição – o ‘porquê’ e o ‘como’ da Arquitectura

No percurso crítico que realizámos, pudemos constatar o modo como a Arquitectura interfere com a Memória – pessoal e social – e como esta actua sobre a primeira. Verificámos como as patologias sociais conexas à Memória requerem o trabalho crítico rememorativo sobre os monumentos que é próprio do restauro. E apercebemo-nos de como esse trabalho precisa de ser completado nas operações de arquitectura *ex-novo*: preservando a continuidade do tempo pela estabilidade do meio. Também se evidenciou como esse trabalho rememorativo – enquanto operatividade da Tradição – seja importante para a saúde dos processos contemporâneos de produção arquitectónica.

Porque, de facto, a arquitectura tem um relevantíssimo papel na *saúde mental* das populações: a arquitectura, na dupla *facies* de restauro dos monumentos e de realização *ex-novo*, encontra a sua razão de ser na defesa da saúde mental da pessoa e da sociedade – no muito que essa saúde depende da habitabilidade do ambiente.

Já o tinha percebido Ruskin, para quem:

⁴²³ Peter Zumthor – *Teaching architecture, learning architecture* (Written September 1996, Accademia di Architettura, Mendrisio, Switzerland.) in *Thinking Architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhauser, Publishers for Architecture. 1999; pp. 57- 59 (sublinhados nossos).

⁴²⁴ Diz Françoise Choay: «*L'enclos patrimonial pourra devenir le terrain sans prix d'un rappel de nous-mêmes à l'avenir*». (F. Choay – *L'Allégorie du Patrimoine...* op. cit. p. 198.)

*«Architecture is the art which so disposes and adorns the edifices raised by man, for whatsoever uses, that the sight of them may contribute to his, pleasure, power and mental health.»*⁴²⁵

A arquitectura tem o seu fundamento na tensão para providenciar ao homem um espaço para ser feliz. É este o único argumento que pode, dentro do âmbito material da existência, oferecer uma resposta cabal ao dilema proposto na introdução desta tese (acerca da venda dos Jerónimos e da Torre de Belém): tudo (no mundo materialista em que vivemos) se pode ressarcir pelo montante justo, mas não há dinheiro que pague o sacrifício da saúde. Não há, por isso, dinheiro que pague inibição de conviver com os monumentos. Nem há nenhuma razão suficientemente forte para que os novos ambientes não reverberem o carácter estável da Tradição. Trata-se de uma questão de saúde pública.

A nossa dissertação inscreve-se na tentativa de operacionalização desta proposta de *rememoração terapêutica* – porque o Processo de Leitura é o instrumento subjacente à apreensão crítica do carácter vital da *tra-dição* da arquitectura: à eleição dos monumentos a preservar, à especificação do conteúdo existencial destes que deve ser revelado através do restauro, à determinação dos aspectos eviternos dos mesmos monumentos a serem reeditados, mediante a arquitectura contemporânea.

⁴²⁵ John Ruskin – *The Lamp of Sacrifice*, § I, in *The Seven Lamps of Architecture* (sublinhado nosso)

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

ABREU, Pedro Marques de – *Palácios da Memória – Tese de Mestrado*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 1996 (Documento policopiado).

AGOSTINHO, Santo – *Confissões* (Lisboa: INCM, 2000.)

AGOSTINHO, Santo – *Tratado sobre a Santíssima Trindade*. (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1948.)

ALEXANDER, Christopher – *The Nature of Order*. Book I – *The Phenomenon of Life*. New York: Oxford University Press, 2001.

ALEXANDER, Christopher – *The Nature of Order*. Book II – *The Process of Creating Life*. Berkeley, California: Center for Environmental Structure & patternlanguage.com, 2002.

ALEXANDER, Christopher – *The Nature of Order*. Book III – *A Vision of a Living World*. Berkeley, California: Center for Environmental Structure & patternlanguage.com, 2005.

ALEXANDER, Christopher – *The Nature of Order*. Book IV – *The Luminous Ground*. Berkeley, California: Center for Environmental Structure & patternlanguage.com, 2004.

ALEXANDER, Christopher – *The Timeless Way of Building*. New York: Oxford University Press, 1979.

ALEXANDER, Christopher et al. – *A Pattern Language*. New York: Oxford University Press, 1977.

AMICIS, Augusto Roca De – *L'opera di Borromini in San Giovanni in Laterano: Gli anni della Fabbrica (1646-1650)*. Saggio introduttivo di Sandro Benedetti. Università degli studi di Roma "La Sapienza". Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici. Edizioni Librerie Dedalo, Roma: 1995.

ANGELIS d'OSSAT, Guglielmo de – «Restauro: Architettura sulle preesistenze diversamente valutate nel tempo». In *Palladio* n°2. Roma: Luca Editore, 1978.

ARENDT, Hannah – *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

ARENDT, Hannah – *Between Past and Future*. New York: Penguin Books, 1993.

ARENDT, Hannah – *Che Cos'è la Filosofia Dell'esistenza?* Milano: Jaca Book, 1998.

ARENDT, Hannah – *Il Pensiero secondo: Pagine scelte* (a cura di Paolo Terenzi). Milano: BUR, 1999.

ARENDT, Hannah – *Men in Dark Times*. San Diego, New York, London: A Harvest Book, Harcourt Brace & Company, 1993.

ARENDT, Hannah – *The Life of the Mind*. San Diego, New York: Harcourt, Inc., 1981.

ARISTÓTELES – *Poética* (Lisboa: INCM, 2000.)

ARNHEIM, Rudolf – *A dinâmica da Forma arquitectónica*. Lisboa: Presença, 1988.

ARNHEIM, Rudolf – *Hacia una psicología del Arte. Arte e Entropia*. Madrid: Alianza Forma, 1995.

ASSUNTO, Rosario – «*Note sul tempo nella Poesia*» in AA.VV. – *Il Simbolismo del tempo*. Padova: CEDAM, 1973; pp. 135-145.

ASSUNTO, Rosario – «*Revival e problematica del tempo*» in G. C. Argan (a cura di) – *Il Revival*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1974; pp. 35-56.

BACHELARD, Gaston – *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BALTHASAR, Hans Urs Von – *Homo creatus est*. Brescia: Morcelliana, 1991.

BALTHASAR, Hans Urs Von – *Il Tutto nel Frammento*. Milano: Jaca Book, 1990.

BALTHASAR, Hans Urs Von – *Lo sviluppo dell'idea musicale: Testimonianza per Mozart*. Milano: Glossa, 1995.

BELLINI, Amedeo – *Il restauro architettonico* in *La difesa del patrimonio artistico*. (Volume da série *Testi del' Italia Nostra*). Milano: Oscar Mondadori, 1978.

BENEDETTI, Sandro – [debates do convénio] *Principi e Metodi della Storia dell'Architettura e l'eredità della "Scuola Romana"* in AA.VV. – *Principi e Metodi della Storia dell'Architettura e l'eredità della "Scuola Romana"*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, marzo 1992), Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici, Roma: 1994; pp.94-95 e 245-247.

BENEDETTI, Sandro – «*A arquitectura sacra hoje: acontecimento e projecto*». Actas do Colóquio «*Novas igrejas de vários tempos*», Mosteiro de S. Vicente de Fora, Lisboa, 16 e 17 de Novembro da 1996. Lisboa: Edição Rei dos Livros, 1998; pp. 79-110.

BENEDETTI, Sandro – «*Il caso serio del architettura sacra oggi*» in *Architettura Sacra Oggi* Roma: Gangemi Editore, 1995; pp.191-207.

BENEDETTI, Sandro – «*Il falso dilemma classicismo-barocco nell'architettura di Gian Lorenzo Bernini*» in AA.VV. – *Immagini del Barocco, Bernini e la cultura del Seicento*. Roma: Istituto del Enciclopedia Italiana, s.d.; pp. 71-92.

BENEDETTI, Sandro – «*Il formare simbolico*» in *Architettura Sacra Oggi*. in *Architettura Sacra Oggi*. Roma: Gangemi Editore, 1995; pp. 91-110

BENEDETTI, Sandro – «*Il problema del Significato*» in *Architettura Sacra Oggi* Roma: Gangemi Editore, 1995; pp. 143-158.

BENEDETTI, Sandro – «*L'architettura religiosa: i momenti del tridentino e del Vaticano II*» in *Architettura Sacra Oggi* Roma: Gangemi Editore, 1995; pp. 39-72.

BENEDETTI, Sandro – «*L'officina architettonica*», in *Lecture di Architettura, saggi sul cinquecento romano*. Strumenti 3 S.S.S.R.M. (Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti), Università degli studi di Roma "La Sapienza", Roma: Multigrafica Editrice, 1987; pp. 113-119.

BENEDETTI, Sandro – «*La comprensione dell'architettura*» in *L'architettura dell'Arcadia nel Settecento Romano*. Strumenti 16 S.S.S.R.M. (Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti), Università degli studi di Roma "La Sapienza", Roma: Bonsignori Editore, 1997; pp. 105-109. (Primeira publicação em AA.VV – *L'insegnamento della storia della architettura*, Atti del Seminario (Roma, 1993), Cento di Studi per la Storia della architettura, Roma 1994, pp. 62-67 e 201, com o título «*La Storia dell'architettura nelle scuole di specializzazione*».)

BENEDETTI, Sandro – «*Il Processo di Lettura Storico-Critico*» in *Lecture di Architettura: Saggi sul Cinquecento romano*. Strumenti 3 S.S.S.R.M. (Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti), Università degli studi di Roma "La Sapienza", Roma: Multigrafica Editrice, 1987; pp. 120-124. (Texto lido na apresentação dos volumes das Actas do XXI congresso de História da Arquitectura «*Storia e Restauro dell'Architettura: aggiornamenti e prospettive*» (Istituto dell'Enciclopedia Italiana in Roma), publicado originalmente no *Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura*, n. 32, 1985, pp. 59-64.)

BENEDETTI, Sandro – «*Modernità e architettura Sacra: un rapporto controverso*» in *Architettura Sacra Oggi*. Roma: Gangemi Editore, 1995; pp. 11-38.

BENEDETTI, Sandro – «*Per una apertura del Tema*» in *Architettura Sacra Oggi*. Roma: Gangemi Editore, 1995. pp. 73-90.

BENEDETTI, Sandro – «*Per una Metodologia del Processo Storico-Critico*» in *L'architettura dell'Arcadia nel Settecento Romano*. Strumenti 16 S.S.S.R.M. (Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti), Università degli studi di Roma "La Sapienza", Roma: Bonsignori Editore, 1997; pp. 99-103. (Primeira publicação em AA.VV – *Principi e Metodi della Storia dell'Architettura e l'eredità della "Scuola Romana"*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, marzo 1992), Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici, Roma 1994, pp. 73-78.)

BENEDETTI, Sandro – *L'architettura delle chiese contemporanee: il caso italiano*. Milano: Jaca Book, 2000.

BENEDETTI, Sandro – *Oltre l'antico e il gotico: il profilo della cupola Vaticana da Antonio Sangallo il Giovane*. Estratto da "Palladio" *Rivista di Storia dell'architettura e Restauro*, Nuova serie, anno vii, n.14, Dicembre 1994, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato: 1994.

BENEDETTI, Sandro – *Saggio introduttivo* a Augusto Roca De Amicis – *L'opera di Borromini in San Giovanni in Laterano: Gli anni della Fabbrica (1646-1650)*. Università degli studi di Roma "La Sapienza". Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici. Roma: Edizioni Librerie Dedalo, 1995; pp. 7-12.

BENEDETTI, Sandro: *Apontamentos das aulas*. (Texto não revisto pelo autor). Disciplina de *Istituzioni di storiografia architettonica (metodologie analitiche e critiche)*. Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti, Università degli studi di Roma "La Sapienza", ano académico de 1994-95.

BERGÓS MASSÓ, Juan – *Gaudi, el hombre y la obra*. Barcelona: Universidad Politécnica de Barcelona, 1974.

BLOOMER, Kent C. & Charles W. MOORE – *Body, Memory, and Architecture*. New Haven & London: Yale University Press, 1977.

BOITO, Camillo – *Il nuovo e l'antico in Architettura*. (Responsabilidade editorial de Maria Antonietta Crippa.) Milano: Jaca Book, 1988.

BOITO, Camilo - «Un Corpo» in *Storielle vane. Tutti i racconti*. Firenze: 1970.

BORGES, Jorge Luís – «991 A. D.» in *A Moeda de Ferro*, 1976 (Obras Completas, Volume III, Lisboa: Círculo de Leitores, 1989. pp. 147-148.)

BORGES, Jorge Luís – «El Cautivo» in *El Hacedor*. Madrid: Alianza Editorial, 1999; pp. 23-24

BORGES, Jorge Luís – «El Hacedor » in *El Hacedor*. Madrid: Alianza Editorial, 1999; 9-12.

BRANDI, Cesare – «Restauro» in *Enciclopédia Universale dell'Arte*, Volume XI, Venezia, Roma: 1963.

BRANDI, Cesare – *Il restauro: Teoria e pratica 1939-1986*. Roma: Editori Riuniti, 1995.

BRANDI, Cesare – *Teoria del restauro*. Torino: Einaudi, 1977.

BRANDI, Cesare (da responsabilidade editorial de Michele Cordaro) – *Il Restauro. Teoria e Pratica 1939-1986*. Roma, Editori Riuniti, 1995.

BROCH, Hermann – «Notes au sujet d'une Esthétique Systématique» in *Grandeur Inconnue*. Paris: Gallimard, 1968; pp. 243-265.

BROCH, Hermann – *Os Sonâmbulos [1928-1931]; (Degradação de Valores 2 e 3)* Lisboa: Arcádia, 1965; pp. 423-449.

BRUSCHI, Arnaldo – «Il ruolo della storia dell'architettura» in AA.VV – *L'insegnamento della storia della architettura*, Atti del Seminario (Roma, 1993); Roma: Centro di Studi per la Storia della architettura, 1994; pp. 11-16

BRUSCHI, Arnaldo – «*Problemi e metodi di ricerca storico-critica sull'architettura*» in Gianfranco Spagnesi (a cura di) – *Storia e Restauro dell'Architettura: aggiornamenti e prospettive*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana in Roma, 1984; pp. 15-34.

BUBER, Martin – *I and Thou* (Second Edition) – *Postscript*. New York: Charles Scribner's sons, 1958; pp. 121-137.

BUBER, Martin – *Je et Tu*. Paris: Albier, 1969.

BURKE, Peter – «*A história como memória social*» in *O mundo como teatro: estudos de antropologia histórica*. Lisboa: Difel, 1992; pp. 235-251.

CARBONARA, Giovanni – *Avvicinamento al Restauro: Teoria, storia, monumenti*. Napoli: Liguori Editore, 1997.

CARBONARA, Giovanni – *Teoria e Metodi del Restauro* in Giovanni CARBONARA – *Trattato di Restauro Architettonico*. Turim: Utet, 1997. Volume I, pp. 3-107.

CARBONI, Massimo – *Cesare Brandi: Teoria e Esperienza dell'arte*. Milano: Jaca Book, 2004.

CARVALHO, Mário Jorge de – «*Problemas de desconfinamento de perspectiva: o pensar por si, o pensamento outrem e alguns preconceitos sobre a filosofia actual e o passado da filosofia*» in M. C. PIMENTEL et al. (ed.) – *Os longos caminhos do ser: homenagem a Manuel B. da Costa Freitas*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2003; pp. 117-138.

CARVALHO, Mário Jorge de – *O egoísmo lógico e a sua superação: um aspecto fundamental do projecto crítico de Kant* (texto gentilmente cedido pelo autor).

CHOAY, Françoise – *Avant-propos de A. Riegl – Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*. Paris : Editions du Seuil, 1984.

CHOAY, Françoise – *L'Allégorie du Patrimoine*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

CHOAY, Françoise – *L'Urbanisme, utopies et réalités: Une anthologie*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

CONNERTON, Paul – *Como as sociedades recordam*. (Primeira edição: Cambridge University Press, 1989.) Oeiras: Celta Editores, 1999.

COOPER, Clare – *The House as Symbol of Self* (Working paper n°120, May 1971) Institute of Urban & Regional Development, University of California, Berkeley.

COOPER-MARCUS, Clare – *House as a Mirror of Self*. Berkeley-California: Conari Press, 1995.

COSTA, Alexandre Alves – *A procura da harmonia ou quem tem medo da arquitectura moderna*. (Texto gentilmente cedido pelo autor, publicado em Barcelona, sobre o arquitecto Fernando Távora.)

COSTA, Alexandre Alves et. alt. – *História da Arquitectura, perspectivas de estudo*. Mafra, Fevereiro de 2000. (Texto gentilmente cedido pelo autor após a realização da comunicação.)

CRIPPA, Maria Antonietta – «*Arte e cultura artistica Europea: um património a reconhecer*». Edição portuguesa da revista *Communio*, ano XI (1994/4) pp. 365-380.

CRIPPA, Maria Antonietta – «*Bens culturais da Igreja. História de lugares que albergam um sentido*». Edição portuguesa da revista *Communio*, ano XIII, n.1, Janeiro-Fevereiro, 1996; 23-32.

CRIPPA, Maria Antonietta – «*Boito e l'architettura dell'Italia Unita*» in *Camillo Boito - Il nuovo e l'antico in Architettura*. Milano: Jaca Book, 1989.

CRIPPA, Maria Antonietta – «*Inquadramento storico, profilo generale del progetto, opere realizzate nel primo lotto dei lavori*» in *Duomo di Trento, Giubileo 2000, I Restauri – Arkos speciale 11/2005*. Firenze: Nardini Editore, 2005; pp. 11-41.

CRIPPA, Maria Antonietta – «*Templum-tempus – dialettica fondamentale dell'architettura*» in «*Il tempo e l'architettura*» in *Tempo di qualità - Convegno Internazionale dell'Cuore, mostra del SAIE'99*. Bolonha: Fiere Internazionali di Bologna, 1999.

CRIPPA, Maria Antonietta – *Camillo Boito e la storia dell'architettura. in Milano restaurata: il monumento e il suo doppio* (Seminario di studi). Politecnico di Milano. Facoltà di Architettura, 11-12 aprile 1995. Milano: Alinea editrice, 1995.

CRIPPA, Maria Antonietta – *Gaudi: tra storiografia contemporanea e operante ricerca del bello* (texto para publicação gentilmente cedido pela autora).

CRIPPA, Maria Antonietta – *Il progetto di recupero e di restauro del grattacielo Pirelli*. (Texto para publicação.)

CRIPPA, Maria Antonietta – Introdução de *Eugène Viollet-Le-Duc - Conversazioni sulla Architettura*. (Seleccção e apresentação de alguns *Entretiens*.) Milano: Jaca Book, 1990; pp. 1-9.

CRIPPA, Maria Antonietta – Introdução de *Eugène Viollet-Le-Duc: L'Architettura Ragionata*. Milano: Jaca Book, 1990; pp. 5-28.

CRIPPA, Maria Antonietta – *L'Adeguamento Liturgico e le attuali teorie del restauro dei monumenti*. (Texto para publicação.)

CRIPPA, Maria Antonietta – *Liliana Grassi e il Restauro*. Separata do Butlletí XI, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona: 1997.

CRIPPA, Maria Antonietta – *Storia dell'Architettura*. Milano: Jaca Book, 1992.

CRIPPA, Maria Antonietta - *Storia e Storiografia dell'Ottocento*. Milano: Jaca Book, 1994.

CRIPPA, Maria Antonietta – *Sulla soglia del XXI secolo: spunti per un dialogo tra innovazione e tradizione in architettura*. (Texto para publicação.)

CRIPPA, Maria Antonietta – *Una tradizione vivente solidamente ragionata. in Antoni Gaudí - Una proposta di libertà*. Atti del Convegno di 20 maggio

1993, D.I.S.E.T. - Dipartimento di Ingegneria dei Sistemi Edilizi e Territoriali, Facoltà di Ingegneria del Politecnico di Milano, Milano: 1994.

CRIPPA, Maria Antonietta (da responsabilidade editorial de) – *Liliana Grassi Architetto. Il pensiero I restauri I progetti*. Milano: Assicurazioni Generali S.P.A., 1986.

CRUNELLE, Marc – *Cours de Psychologie de la Perception de l'Espace*, Bruxelles: Institut Supérieur d'Architecture Victor Horta, 1991.
Dialogue de l'arbre. Paris: Gallimard, 1945; pp. 7-106.

ELIADE, Mircea – «*Spezzare il tetto della casa*»: *Simbolismo architettonico e fisiologia sottile*», in *Spezzare il tetto della casa: la creatività e i suoi simboli*, Milano: Jaca Book, 1997; pp. 149-158.

ELIADE, Mircea – «*Commenti alla legenda di Mastro Manole*» in *I Riti del Costruire*, Milano: Jaca Book, 1990, p. 3-114.

ELIADE, Mircea – «*Incontro con C.G. Jung*» in *Spezzare il tetto della casa: la creatività e i suoi simboli*, Milano: Jaca Book, 1997; pp. 31-39.

ELIADE, Mircea – «*Struttura e funzione dei miti*» e in *Spezzare il tetto della casa: la creatività e i suoi simboli*, Milano: Jaca Book, 1997; pp. 59-81

ELIADE, Mircea – *Immagini e simboli*. Milano: Jaca Book, 1991.

ELIADE, Mircea – *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, Lisboa: Livros do Brasil, 1999.

ELIOT, T. S. – *A Tradição e o Talento individual* in *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

FANCELLI, Paolo – [Relação entre História e Restauro] em *Interventi* in AA.VV – *L'insegnamento della storia della architettura*, Atti del Seminario (Roma, 1993), Cento di Studi per la Storia della architettura, Roma: 1994, pp. 178-183.

FANCELLI, Paolo – «*Il Restauro come strumento di ricerca storica*» in AA.VV – *Principi e Metodi della Storia dell'Architettura e l'eredità della "Scuola Romana"*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, marzo 1992), Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici, Roma: 1994; p. 127-129.

FENTRESS, James e Chris WICKHAM – *Memória Social*. Lisboa: Teorema, 1994.

FRAMPTON, Keneth – *Introdução ao estudo da cultura tectónica*. Lisboa: AAP e Contemporânea Editora, 1998.

GAFFIOT, Félix – *Dictionnaire illustré Latin-Français*. Paris: Hachette, 1934.

GAUDÍ, Antoni – *Idee per l'architettura: scritti e pensieri raccolti dagli allievi* (ed.: Isidre Puig-Boada). Milano: Jaca Book, 1995; (A versão italiana é uma tradução da edição catalã de 1981.)

GHYKA, Mathila – *El número de oro*. Barcelona: Poseidon, 1992.

GHYKA, Mathila – *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona: Poseidon, 1983.

GIBSON James J. – *The Senses considered as Perceptual Systems*. (primeira edição: 1966) West Port, Connecticut: Greenwood Press, 1983.

GIL, José – «*A imagem iminente*» in LisboaPhoto 2005. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa – Público, 2005; pp. 45-53

GIOVANNONI, Gustavo – *Dal capitello alla città* (a cura di Guido ZUCCONI). Milano: Jaca Book, 1996.

GRASSI, Liliana – artigo *Restauro* in AA.VV. – *Storia generale dell'arte*. Milano: Ed. Scode, 1982.

GRASSI, Liliana – artigo *Restauro* in *Dizionario Enciclopedico UNEDI*, vol. XII, Milano: 1980.

GRASSI, Liliana – *L'antico e i contemporanei: Monumenti del Rapporto Passato-Presente nella cultura artistica dal Rinascimento all'età Moderna..* Estratto da *Aspetti e momenti del rapporti passato-presente nella storia e nella cultura*. Milano: Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1977.

GRASSI, Liliana – *Momenti e problemi di storia del restauro*. in *Il restauro architettonico*. Milano: Cesare Tamburini, 1961.

GRASSI, Liliana – *Problemi metodologici in relazione alla teoria del restauro*. in GALLONI, Federica (da responsabilidade editorial de): *Il restauro delle costruzioni in muratura, problemi metodologici e tecniche di consolidamento*, Atti del 2º corso di informazione ASSIRCO (direttore: Paolo ROCCHI). Venezia, 21-23, Maggio, 1980. Roma: Edizioni Kappa, 1981.

GRASSI, Liliana – «*Analisi e Bellezza*» in *Storia e Cultura dei Monumenti*. Milano: 1960.

GRASSI, Liliana – «*Il Restauro dei Monumenti - teorie e problematica*» in *Storia e Cultura dei Monumenti*. Milano: 1960.

GRASSI, Liliana – «*Sulla Tradizione*» in *Storia e Cultura dei Monumenti*. Milano: 1960.

GUARDINI, Romano – *L'opera d'arte*. (Conferência feita na Academia de Artes Figurativas de Stuttgart, 1947 - Título original: *Über das Wesen des Kunstwerks*; primeira edição: Tübingen, 1965.) Brescia: Morceliana, 2003.

HEIDEGGER, Martin – “...*Poetically man dwells...*” in *Poetry Language and Thought*. New York: Harper Collins, 2001; pp. 209-227.

HEIDEGGER, Martin – *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1991.

HEIDEGGER, Martin – *Being and Time* (§ 22-24). Oxford (UK), Cambridge (USA): Blackwell, 2000; pp. 134-148.

HEIDEGGER, Martin – *Construir, Habitar, Pensar* [Bauen, Wohnen, Denken]. Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.

Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, pp. 145-162. (Tradução do original alemão por Carlos Botelho – edição policopiada.)

HEIDEGGER, Martin – *L'Abbandono*. Genova: Il nuovo Melangolo, 1998.

HEIDEGGER, Martin – *Saggi e Discorsi* (a cura di Gianni Vattimo). Milano: Mursia, 1991.

HUGO, Victor – *Notre Dame de Paris*, Livro quinto, II Capítulo: *Ceci tuera cela*.

HUGO, Victor – *Notre Dame de Paris*. Livro IV, Capítulo III – “Immanis pecoris custos, immanior ipse”

HUSSERL, Edmund – *A Ideia da Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

JOKILEHTO, Jukka – *History of Architectural Conservation*. Oxford et. alt.: Butterworth & Heinemann, 1999.

JORGE, Virgolino Ferreira – *Conservação do Património e Igreja* in Separata do «Boletim Cultural» da Assembleia distrital de Lisboa, série IV, nº 94, 1º tomo, 2000/02; Lisboa: 2000; pp. 1-15.

JUNG, Carl G. (et alt.) – *Man and his Symbols*. S. l.: Dell, 1968.

KELLEHER, Raymond J. e John H. GROWDON – «*Alzheimer's disease*» in A. K. Asbury, G.M. McKhann, W. I. McDonald, P. J. Goadsby e J.C. McArthur – *Diseases in the Nervous System*. (Third Edition), pp. 252-266.

KIERKEGAARD, Søren – excerto do capítulo «Elogio de Abraão» de *Temor e Tremor*. (Tradução do dinamarquês por Nuno Ferro).

KIERKEGAARD, Søren – *Stades sur le Chemin de la Vie* (“*In Vino Veritas*”: *Un ressovenir rapporté par William Afham*). Paris: Orante, 1978; pp. 7-19.

KUBLER, George – *A Forma do Tempo*. Lisboa: Vega, 1990.

LE GOFF, Jacques – «*Antigo/moderno*» in *Enciclopédia Einaudi*, volume 1: *Memória - História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984; pp. 370-392.

LE GOFF, Jacques – «*Documento/Monumento*» in *Enciclopédia Einaudi* volume 1 (*Memória-História*) Lisboa: INCM, 1984; pp. 95-106.

LE GOFF, Jacques – «*Memória*» in *Enciclopédia Einaudi* volume 1 (*Memória-História*) Lisboa: INCM, 1984; pp. 11-50.

LEVINAS, Emmanuel – *Totalidade e Infinito (A Morada)*. Lisboa: Edições 70, 1988; pp. 135-156.

LOPES, Flávio e Miguel BRITO CORREIA – *Património Arquitectónico e Arqueológico: Cartas, Recomendações e Convenções Internacionais*. Lisboa: Livros Horizonte, 2004.

LUBAC, Henri De (entrevista conduzida por Angelo Scola) – *Viaggi nell Concilio e dintorni. Intervista a Henri De Lubac*. in «30 Giorni», Roma: luglio, 1985.

NORBERG-SCHULZ, Christian – *Genius Loci: Paesaggio, Ambiente, Architettura*. Milano: Electa, 1998.

ORWELL, George – *Mil novecentos e oitenta e quatro*. (Tradução Ana Luísa Faria) Lisboa: Antígona, 1999.

PACI, S. M. – *Tirerò Peggy fuori dal ghetto, (intervista a A. Fienkielkraut)* in «30 giorni», n. 6, giugno 1992, p. 60 e seguintes.

PANOFSKY, Erwin – «Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao estudo da Arte do Renascimento» in *O Significado das Artes Visuais*. Lisboa: Presença, 1989; pp. 31-44.

PAREYSON, Luigi – *Estética e teoria della formatività*. Roma: Zanichelli, 1960. Seleção de textos in BENEDETTI, Sandro: *Lecture di Architettura, saggi sul cinquecento romano*. Strumenti 3 S.S.S.R.M. (Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti), Università degli studi di Roma “La Sapienza”, Roma: Multigrafica Editrice, 1987; pp. 125-134.

PAREYSON, Luigi – *Estetica: Teoria della formatività*. (Primeira edição: 1955) Milano: Bompiani, 2002.

PIERA SETTE, Maria – *Profilo Storico* in Giovanni CARBONARA – *Trattato di Restauro Architettonico*. Turim: Utet, 1997, Volume I, pp. 110-299.

PINTO, Fernando – «Ler o Património» in Manuel João Ramos (coordenação) – *A Matéria do Património, memórias e identidades*. Lisboa: Edições Colibri – DepANT-ISCITE, 2003. Pp. 17-21 e p. 64.

PIRAZZOLI, Nullo – *Teorie e Storia del Restauro*. Ravenna: Edizioni Essegi, 1994.

PORTOGHESI, Paolo – *Depois da arquitectura Moderna*. Lisboa: Edições 70, 1982.

PROUST, Marcel – *Em busca do tempo perdido*. (tradução de Pedro Tamen). Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

RASMUSSEN, Steen Eiler – *Experiencing Architecture*. Cambridge: MIT press, 1997.

RÉGIO, José – *A Velha Casa*. Lisboa : Círculo de Leitores, 1993.

RICOEUR, Paul– «*Vulnérabilité de la mémoire*» in Jacques LE GOFF, (sous la présidence de) – *Patrimoine et Passions Identitaires* (Actes des Entretiens du Patrimoine, Paris, 6-8 janvier 1997). Paris: Fayard, Editions du Patrimoine, 1998; pp.17-31.

RIEGL, Alois – *El culto moderno de los monumentos*. (*Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*. Viena – Leipzig, 1903.) Madrid: Visor, 1987.

RUSKIN, John – *The Seven Lamps of Architecture*. New York: Dover Editions, 1989.

RUSKIN, John – *The Stones of Venice*. New York: Penguin Books, 2001.

SAINT-ÉXUPÉRY, Antoine de – *O Príncipezinho*. Rio de Janeiro: Caravela, 1987.

SAVERI, Francesco De – *Essere e Bellezza, Il pensiero estetico di Rosmini nel contesto europeo*. Brescia: Morcelliana, 1993.

SCHOPENHAUER, Arthur – *The World as Will and Representation* (Volume I) – Book III: *The World as Representation. Second Aspect* (§30-52). New York: Dover Publications, 1969; pp. 169-267.

SEDLMAYR, Hans – *A revolução da Arte Moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

SEDLMAYR, Hans – *Arte e Verità*. Milano: Rusconi, 1984.

SEDLMAYR, Hans – *Perdita del Centro*. Roma: Borla, 1983.

TWOMBLY, Robert (edited by) – *Louis Kahn: Essential Texts*. New York, London: W.W. Norton, 2003.

TYNG, Alexandra – *Beginnings: Louis I. Kahn's Philosophy of Architecture*. New York et alt.: John Wiley & Sons, 1984.

VALÉRY, Paul – *Eupalinos ou l'architecture in Eupalinos, L'ame et la danse, Dialogue de l'arbre*. Paris : Gallimard, 1996 ; pp. 7-106.

YATES, Frances – *The Art of Memory*. London: Pimlico, 1966.

ZUCCONI, Guido – “*Dal capitello alla città*”: *Il profilo dell'architetto totale in Gustavo Giovannoni: Dal capitello alla città*. Milano: Jaca Book, 1996; pp. 7-68.

ZUMTHOR, Peter – «*The body of architecture*» (1996), Lecture, written October 1996, Symposium “Form Follows Anything”, Stockholm; in *Thinking Architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhauser, 1999; pp. 48-56.

ZUMTHOR, Peter – *A way of looking at things* (Lecture, Written November 1988, SCI-ARC Southern California Institute of Architecture, Santa Mónica.) in *Thinking Architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhauser, Publishers for Architecture. 1999; pp. 9-26.

ZUMTHOR, Peter – *Teaching architecture, learning architecture* (Written September 1996, Accademia di Architettura , Mendrisio, Switzerland.) in *Thinking Architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhauser, Publishers for Architecture. 1999; pp. 57-59.

«Note per una terminologia comparata sulla conservazione dei Beni culturali» in *Restauro*, anno VI, n.32, luglio-agosto. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1977.

1ªs Jornadas Luso-Brasileiras do Património - Património Edificado - comunicações, actas, conclusões. Lisboa: ESBAL – Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

ÁBALOS, Iñaki – *A boa-vida: visita guiada às casas da modernidade* (Heidegger em seu refúgio: a casa existencialista). Barcelona: Gustavo Gili, 2003. Pp. 37-60.

ADDIS D. R., TIPPETT L. J. – «*Memory of myself: autobiographical memory and identity in Alzheimer's disease.*» in *Memory*. 2004 Jan; 12(1): 56-74.

ALBERTI, Leon Battista – *L'architettura de Re aedificatoria*. Milano: Gd. Polipilo, 1966.

ALBERTINI, Bianca e BAGNOLI, Sandro – *Scarpa - La arquitectura en el detalle*. Prefacio de Stefan Buzas, introducción de Maria Antonietta Crippa. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1989.

ALEXANDER, Christopher et alt. – *The Production of Houses*. New York: Oxford University Press, 1985.

ALVES COSTA, Alexandre – *A procura da harmonia ou quem tem medo da arquitectura moderna*. Texto cedido pelo autor, publicado em Barcelona, sobre o arquitecto Fernando Távora.

ALVES COSTA, Alexandre – *Restauro do Lagar de Varas de Idanha-a-Velha e reutilização do seu logradouro para Arquivo e Musealização de Epígrafes*. Excerto da Memória Descritiva e Justificativa.

ALVES COSTA, Alexandre (e outros) – *História da arquitectura: perspectivas de estudo*. Comunicação apresentada num colóquio em Mafra, Fevereiro de 2000.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner – *O Bojador*. Lisboa: Figueirinhas, s.d.

ANGELIS D'OSSAT, Guglielmo de – *Schemi di corretta integrazione delle lacune murale*. ICCROM - Università di Roma, Anno Accademico 1977-78.

ANGELIS d'OSSAT, Guglielmo de – *Restauro: Architettura sulle preesistenze, diversamente valutate nel tempo*. in «Palladio», terza serie, anno XXVIII - Fasc. 2-1978. Roma: Luca Editore, 1978.

ANGELIS d'OSSAT, Guglielmo de – *Un problema del dopo guerra: il restauro dei monumenti*, in «METRON», n.2, Settembre, 1945.

ANTERO FERREIRA, Carlos – *Restauro dos Monumentos Históricos - Restaurar porquê? Restaurar o quê? Restaurar quando e como?* Simpósio Europeu das Empresas de Restauro do Património Monumental, Hemiciclo do Conselho da Europa, Strabourg, 19-20 de Junho de 1991. Lisboa: IPPC (Instituto Português do Património Cultural), 1992.

ANTERO FERREIRA, Carlos – *Valorizar e Desenvolver as Áreas de Património Classificado*. Conferência, Porto, Junho de 1992. Lisboa: IPPAAR (Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico), 1992.

ARENDT, Hannah – *La Crise de la Culture*. Paris: Gallimard, 1989.

ARENDT, Hannah – *The Human Condition*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1970.

ARGAN, Giulio Carlo (e outros) – *El Passado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

ARISTÓTELES – *Analíticos Posteriores*, Livro II, XIX Capítulo. (*The Works of Aristotle*. Chicago, London Toronto: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1952; pp. 136-137.)

ARISTÓTELES – *Metafísica*, Livro I, I Capítulo. (*The Works of Aristotle*. Chicago, London Toronto: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1952; pp. 499-500.)

ARNHEIM, Rudolf – *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1992.

Arquitectura Popular em Portugal. (Volume II) Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988.

ASS.I.R.I.CO (Associazione Italiana Ristrutturazione e Consolidamento Costruzioni) – *Atti del I Congresso Nazionale in Consolidamento e Restauro Architettonico*, Verona, 30 settembre - 3 ottobre, 1981. Roma: Edizioni Kappa, 1981.

ASSUNTO, Rosario – *L'antichità come futuro*. Milano: Medusa, 1991.

ASSUNTO, Rosario – *La Bellezza come Assoluto*. Palermo: Novecento, 1993.

ASSUNTO, Rosario – *La città di anfiione e la città di prometeo: Idea e poetiche della città*. Milano: Jaca Book, 1997.

ATANAZIO, Mendes – *Restauro dos monumentos depois da revolução francesa e de Viollet-le-Duc in «LUSÍADA»*, Revista de Ciência e Cultura, Série de História. Lisboa, n.2, Abril, 1992, p. 207-215. Universidade Lusíada, 1992.

Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura Perugia, 23 settembre, 1948. Centri di studi per la storia dell'architettura, Firenze: Casa Editrici R. Nocchioli, 1957.

Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura Palermo, 24-30 settembre, 1950. Palermo: Comitato presso la Soprintendenza ai monumenti, 1956.

Atti del XIV Congresso di Storia dell'Architettura. Brescia. Mantova, Cremona, 12-19 settembre, 1965. Roma: Centri di studi per la storia dell'architettura, 1972.

AUGE, Marc – *As Formas do Esquecimento.* Lisboa: Ímanedições, 2001.

AUGE, Marc – *Não-lugares.* Venda Nova: Bertrand, 1998.

BACHELARD, Gaston – *La poétique de l'espace.* Paris: PUF, 1984.

BALLARDINI, Romeo (jornadas de estudo coordenadas por) – *Restauro tecnologia e architettura. L'epistemologia storica delle tecniche tra tecnologia e progetto di architettura/restauro.* Istituto Universitario di Architettura di Venezia - Dipartimento di Scienza e Tecnica del Restauro. Venezia: Il Cardo Editore, 1995.

BANDEIRA, Manuel – *Antologia Poética.* Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1992.

BARDESCHI, Marco Dezzi – *Il monumento e il suo doppio: Firenze* pp.185-188 in «RESTAURO», anno XI, nn.59-60-61, gennaio-giugno. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1982.

BARDESCHI, Marco Dezzi – *Nessun futuro senza passato* pp.193-214 in «RESTAURO», anno XI, nn.59-60-61, gennaio-giugno. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1982.

BELFORTE, Silvia (da responsabilidade editorial de) – *Segni del Passato. Regole del Presente - Bibliografia ragionata sulla normativa per i Beni Ambientali e Architettonici.* Firenze: Alinea Editrice, 1993.

BELLANCIA, Calogero – *Restauro dei monumenti. La dottrina oggi e la Carta di Venezia.* in «RESTAURO», n.109, pp.93-98. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1990.

BELLINI, Amadeo – «*Restauro: esigenze culturali e realtà operativa*» in *Storia Architettura*, anno II, n.2, maggio-agosto. Roma: Bestetti editore, 1975.

BELLINI, Amadeo – *Istanze storiche e selezione nel restauro architettonico* in *Restauro*, anno XII, nn.68-69, luglio-ottobre, pp.147-158. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1983.

BELLINI, Amadeo – *Riflessioni sull'attualità di Ruskin.* in «RESTAURO», anno XIII, nn.71-72, gennaio-aprile, pp. 63-92. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1984.

BELLINI, Amadeo – *Note sul dibattito attorno al restauro dei monumenti nella Milano dell'Ottocento - Tito Vespasiano Paravicini.* in Corrado Bozzoni; Giovanni Carbonara; Gabriella Villetti (da responsabilidade editorial de) – *Saggi in onore di Renato Bonelli.* «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura». Università degli studi di Roma «La Sapienza»,

Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici. Nuova serie, fascicoli 15-20 (1990-1992), volume I. Roma: Multigrafica editrice, 1992.

BELLINI, Amedeo (da responsabilidade editorial de) – *Tecniche della conservazione* (6^a edizione). Milano, Ex-Fabrizia/Franco Angeli, 1994.

BENEDETTI, Sandro – «La cultura del Restauro nel "recupero" dei Centri Storici». in *Storia Architettura*, anno V, n.1, gennaio-giugno. Roma: Multigrafica Editrice, 1982; pp. 89-104.

BENEDETTI, Sandro – «Spazio e Devozione» in *Architettura Sacra Oggi*. Roma: Gangemi Editore, 1995; pp. 159-172.

BENEDETTI, Sandro – *Fuori dal Classicismo. Il sintetismo nell'architettura del Cinquecento*. (2^a edição). Roma: Bonsignori Editore, 1993.

BENEDETTI, Sandro – *L'architettura dell'Arcadia nel Settecento Romano*. Strumenti 16 S.S.S.R.M. (Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti), Università degli studi di Roma "La Sapienza", Roma: Bonsignori Editore, 1997; pp. 11-96.

BENEDETTI, Sandro – *La teoria tipologica ed il restauro dei centri storici* in *Storia Architettura*, anno XI, n.1-2, gennaio-dicembre, seconda serie. Roma: Multigrafica Editrice, 1988; pp.75-84.

BENEDETTI, Sandro – *Lecture di Architettura, saggi sul cinquecento romano*. Strumenti 3 S.S.S.R.M. (Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti), Università degli studi di Roma "La Sapienza", Roma: Multigrafica Editrice, 1987; pp. 11-109.

BENEDETTI, Sandro e MIARELLI MARIANI, Gaetano (da responsabilidade editorial de) – *Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat*. Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura. Università degli studi di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici. Nuova serie, fascicoli 1-10, 1983-1987. Roma: Multigrafica Editrice, 1987.

BENJAMIM, Walter – «A Obra de Arte na Era da sua Reproducibilidade Técnica» in *Sobre Arte, Técnica Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992; pp. 93-114.

BENJAMIM, Walter – «O Narrador» in *Sobre Arte, Técnica Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992; pp. 27-58.

BENJAMIM, Walter – *Über den Begriff der Geschichte, Gesammelte Schriften*, I, 2, pp. 693-694, 697-698. (Tradução de Filomena Molder – Edição policopiada.)

BERGSON, Henri – *Matière e Mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1946.

BERMANNI, Cesare – *Carlo Scarpa: L'Oeuvre complète 1906-1978*. Milano: Electa Moniteur, 1984.

BETTELHEIM, Bruno – *A home for the heart*. New York: Alfred A. Knopf, Publisher, 1974.

BISCONTI, Guido – *Scienza e beni culturali. Manutenzione e conservazione del costruito fra tradizione ed innovazione*. Atti del convegno di Studi, Bressanone 24-27 Giugno 1986. Padova: Libreria Progetto Editore Padova, 1986.

BOITO, Camillo – «Sullo Stile futuro dell'architettura italiana» in *Il nuovo e l'antico in architettura*. Milão: Jaca Book, 1988.

BOITO, Camillo – *Conserveur ou Restaurer : Les dilemmes du patrimoine*. Besançon: Les Éditions de l'Imprimeur, 2000.

BONELLI, Renato – «Estetica, storiografia e critica nello studio storico dell'architettura». in *Atti del congresso di storia dell'architettura*. L'Aquila, 15-21 settembre, 1975, vol.I (*L'architettura in Abruzzo e nel Molise dall'antichità alla fine del secolo XVIII*). Marcello Ferri Editore L'Aquila. CIDADE

BONELLI, Renato – «Il Restauro Architettonico» in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Venezia-Roma: 1963.

BONELLI, Renato – *Architettura e restauro*. Venezia: Neri Pozza Editore, 1959.

BONELLI, Renato – *Restauro anni '80: tra restauro critico e conservazione integrale*. in *BENEDETTI, Sandro e MIARELLI MARIANI, Gaetano* (da responsabilità editoriale) – *Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat*. Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura. Università degli studi di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici. Nuova serie, fascicoli 1-10, 1983-1987. Roma: Multigrafica Editrice, 1987.

BONELLI, Renato – *Restauro: l'immagine architettonica fra teoria e prassi*. in «Storia Architettura», anno XI, n.1-2, gennaio-dicembre, seconda serie, pp.5-14. Roma: Multigrafica Editrice, 1988.

BONELLI, Renato – *Scritti sul restauro e sulla critica architettonica*. Strumenti 14. Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti, Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Roma: Bonsignori Editore, 1995.

BONELLI, Renato e Guglielmo de ANGELIS d'OSSAT – *Due Lezioni di restauro*. Strumenti 2 S.S.S.R.M. (Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti), Università degli studi di Roma "La Sapienza". Roma: Multigrafica Editrice, 1987.

BORGES, Jorge Luís – «Correr ou ser» in *A Cifra* (in *Obras Completas III*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1989; p. 338)

BORGES, Jorge Luís – «O Cativo» in *O Fazedor*. Lisboa: Difel, s.d.

BORGES, Jorge Luís – «O Fazedor» in *A Cifra* (in *Obras Completas III*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1989, p. 325)

BORGES, Jorge Luís – «O Fazedor» in *O Fazedor*. Lisboa: Difel, s.d.

BORGES, Jorge Luís – «São os rios» in *Os Conjurados* (in *Obras Completas III*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1989, p. 488)

BOSCARINO, Salvatore – *Il restauro architettonico ed il tema della rifunzionalizzazione degli edifici*. in «Storia Architettura», anno XI, n.1-2, gennaio-dicembre, seconda serie, pp.23-34. Roma: Multigrafica Editrice, 1988.

BOSCARINO, Salvatore – *Restauro monumentale: aspetti tecnici, strumentali ed economici*, in «Campo», 9/10, 1982. Salerno, coop S.C.R.L. Campo, 1982.

BOSCARINO, Salvatore – *Sul Restauro dei Monumenti*. Milano: Ex Fabbrica/Franco Angeli, 1985.

BOSCARINO, Salvatore e PRESCIA, Renata (da responsabilidade editorial de) – *Il Restauro di necessità*. Milano: Ex Fabbrica/Franco Angeli, 1992.

BOZZONI, Corrado; CARBONARA, Giovanni; VILLETTI, Gabriella (da responsabilidade editorial de) – *Saggi in onore di Renato Bonelli*. Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura. Università degli studi di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici. Nuova serie, fascicoli 15-20 (1990-1992), volume I. Roma: Multigrafica editrice, 1992.

BRADBURY, Ray – *Fahrenheit 451*. Lisboa: Livros do Brasil, 1999.

BRANDI, Cesare – «*Duomo di Siena e Duomo di Orvieto*» in *Palladio*, terza serie, anno XXVIII - Fasc. 1/4-1979. Roma: Luca Editore, 1979.

BRANDI, Cesare – «*Il fondamento teorico dell restauro*» in *Bollettino dell'Istituto centrale del restauro*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1950.

BRANDI, Cesare – «*Processo all'architettura moderna*» in *L'Architettura*, anno 2, n.11, settembre 1956, in MIARELLI MARIANI, Gaetano – *La città storica: dalle prime elaborazioni ottocentesche al dibattito sugli inserimenti moderni nei nuclei antichi (1820-1957)*. Brevi note tratte dalle lezioni del corso e raccolta di alcuni scritti dal 1913 al 1957 (da responsabilidade editorial de Marina Docci). Corso di Restauro Architettonico II, A.A. 1995-1996, Università degli studi di Roma "La Sapienza". Roma: Facoltà di Architettura Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici, 1996; pp.137-143.

BRANDI, Cesare – *Segno e Immagine*. Palermo: Aesthetica Edizioni, 2001.

BRANDI, Cesare – *Struttura e architettura*. (Relazione svolta nella seduta ordinaria del'8 aprile 1967). Accademia Nazionale dei Lincei anno CCCLXIV, 1967, quaderno n. 106 – *Problemi attuali dei Scienza e di Cultura*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1967.

BRANDI, Cesare – *Teoria generale della critica*. Roma: Editori Riuniti, 1998.

BREMNESS, Lesley – *Plantas aromáticas*. Lisboa: Editora Civilização, 1993.

BROCH, Hermann – *Création Littéraire et connaissance*. Saint-Amand : Gallimard, 1985.

BRUSCHI, Arnaldo (e outros) – *Principi e Metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "Scuola Romana"*. Atti del convegno Internazionale, Roma, 26-28 marzo, 1992. Roma: Centro Stampa d'Ateneo. Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 1994.

BULIAN, Giovanni – «Il restauro e la Sistemazione dell'Aula Angolare delle Terme di Diocleziano a Roma» in *L'industria delle costruzioni*, anno XXIV, luglio/agosto. Roma: EdilStampa, 1990.

BULIAN, Giovanni – «Restauro dell'Aula Angolare Ottagonale, terme di Diocleziano, Roma» in *Domus*, n.731, ottobre 1991 (Milano).

BURKE, Peter – «*A História como memória social*» in *O mundo como teatro. Estudos de antropologia histórica*. Lisboa: Difel, 1992. Pp. 235-251.

BURKE, Peter – *O mundo como teatro: estudos de antropologia histórica*. Lisboa: Difel, 1992.

CAGIANO DI AZEVEDO, Michelangelo – *Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche*. Roma: Olympus, 1948.

CANDAU, Joel – *Mémoire et identité*. Paris: PUF, 1998.

CANNY, Nicholas – «Early Modern Ireland, c. 1500-1700» in *The Oxford Illustrated History of Ireland*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

CAPITEL, Antón – *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza Forma, 1992.

CAPONNI, Carlo e DELLA TORRE, Stefano – «La basilica di Sto. Ambrogio in Milano» in FIENGO, Giuseppe; BELLINI, Amedeo e DELLA TORRE, Stefano (da responsabilità editorial de) – *La parabola del restauro stilistico nella rilettura di sette casi emblematici*. Politecnico di Milano - Facoltà di Architettura. Quaderni del Dipartimento di Conservazione e Storia dell'Architettura. Milano: Edizioni Angelo Guerini, 1994.

CARBONARA, Giovanni – «La Fenice – cosa fare, cosa non fare». Comunicação para a Accademia delle Arti del Disegno, 5/96 (texto fotocopiado gentilmente cedido pelo autor).

CARBONARA, Giovanni – «Palazzo Altemps in Roma – ricerche e restauri» in *Tema*, n.1/1993. Milano: Franco Angeli, 1993, pp.6-10.

CARBONARA, Giovanni – «Restauro fra conservazione e ripristino – note sui più attuali orientamenti di metodo». in *Palladio*, anno III, n.6, luglio-dicembre. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1990.

CARBONARA, Giovanni – «Si fa bella la facciata di San Pietro». in *Il Tempo*, 24/1/1986, n.23, Anno XLIII.

CARBONARA, Giovanni – artigo «Questioni di principio e di metodo nel restauro dell'architettura» in *Restauro*, anno VII, n.36, marzo-aprile. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1978.

CARBONARA, Giovanni – artigo *Questioni di principio e di metodo nel restauro dell'architettura*. in «RESTAURO», anno VII, n.36, marzo-aprile. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1978.

– *Consolidamento "critico" e restauro*. in Carmen PICCIRILI – *Consolidamento Critico (premesse storico-strutturali)*, Scuola di Specializzazione per lo Studio e il Restauro dei Monumenti, Università degli studi di Roma "La Sapienza", Roma: Multigrafica Editrice, 1989.

CARBONARA, Giovanni – *Equivoci di lessico*. in «PAESAGGIO URBANO» anno I, gennaio-febbraio. Bologna: Maggioli editore, 1990.

CARBONARA, Giovanni – *Il pensiero di Paul Philippot: un singolare contributo europeo*. in «TEMA» I Trimestre. Milano: FrancoAngeli, 1995, pp.66-70.

CARBONARA, Giovanni - *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro del monumenti*. Università di Roma, Istituto di Metodologia Architettonica 1975-76, Roma: Bulzoni editore, 1976.

CARBONARA, Giovanni – *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro del monumenti*. Università di Roma, Istituto di Metodologia Architettonica 1975-76, Roma: Bulzoni editore, 1976.

CARBONARA, Giovanni – *Lacune, filologia, e restauro*. in «MATERIELI E STRUTTURE. Problemi di Conservazione», anno II, n.1. Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 1992.

CARBONARA, Giovanni – *Restauro dei Monumenti, guida agli elaborati grafici*. Napoli: Liguori Editore, 1992.

CARBONARA, Giovanni – *Restauro e colore della città: un problema da rivedere*. in «Storia Architettura», anno XI, n.1-2, gennaio-dicembre, seconda serie, pp.35-52. Roma: Multigrafica Editrice, 1988.

CARBONARA, Giovanni – *Restauro fra conservazione e ripristino: note sui più attuali orientamenti di metodo*. in «PALLADIO», anno III, n.6, luglio-dicembre. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1990.

CARBONARA, Giovanni (direccção) – *Trattato di Restauro Architettónico*. Turim: Utet, 1997.

CARBONARA, Giovanni (e outros)– *Restauro*. in «PALLADIO», n.8, luglio-dicembre. Roma. Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1991.

CARBONARA, Giovanni– *Qualità e quantità nel restauro monumentale* in «Campo» 9/10 1982. Salerno: coop S.C.R.L. Campo, 1982.

Cartas e Convenções Internacionais. Informar para Proteger. IPPAAR - Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico. Lisboa: Ministério da Cultura, 1996.

CHIRICI, Cesare – *Critica e Restauro; dal secondo ottocento ai nostri giorni*. Roma: Carte Segrete, 1994.

CHOAY, Françoise – «*A arquitectura e o Urbanismo*» Mikel DUFRENNE – *A Estética e as Ciências da Arte* (Volume 2). Amadora: Livraria Bertrand, 1982; pp. 189-224.

CHOAY, Françoise – *À propos de culte et de monument*. Avant-propos de RIEGL, Aloïs – *Le culte moderne des monuments*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

CHOAY, Françoise – *L'allegorie du patrimoine*. Paris: Seuil, 1992.

CHOAY, Françoise – *La Conférence d'Athènes sur la conservation artistique et historique des monuments (1931)*. Besançon: Les Éditions de L'Imprimeur, 2002.

CICERCHIA, Pietro – *Restauro dei Monumenti — Guida alle norme di tutela e alle procedure d'intervento*. Napoli : Liguori Editore, 1992,

CIRIBINI, Angelo – *Conservazione, Recupero, Restauro*. Firenze: Alinea Editrice, 1991.

CONNERTON, Paul – *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta editora, 1993.

CONTORNI, Gabriella – *Erre come Restauro. Terminologia degli interventi sul patrimonio architettonico*. Firenze: Alinea Editrice, 1993.

CORBOZ, André – *Une analyse de l'article «Restauration»*. in «RESTAURO», anno IX, nn.47-48-49, gennaio-giugno, pp.248-263. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1980.

COSTA LOBO, Manuel L. – *Zonas de protecção aos Monumentos*. Programa "Coimbra Antiga e a Vivificação dos Centros Históricos". Coimbra: Museu Nacional de Machado de Castro, 1983.

COSTA LOBO, Manuel L. – *Zonas de protecção aos Monumentos*. Programa "Coimbra Antiga e a Vivificação dos Centros Históricos". Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro, 1983.

CRIPPA, Maria Antonietta – *Storia dell'Architettura*. Milano: Jaca Book, 1992.

CRIPPA, Maria Antonietta (da responsabilidade editorial de) – Camillo Boito — *Il nuovo e l'antico in Architettura*. Milano: Jaca Book, 1988.

CRIPPA, Maria Antonietta (da responsabilidade editorial de) – Eugène Viollet-Le-Duc — *Conversazioni sulla Architettura*. Seleção e apresentação de alguns Entretiens. Milano: Jaca Book, 1990.

CRIPPA, Maria Antonietta (introdução, comentários e seleção de artigos de) – Eugène Viollet-Le-Duc — *L'Architettura Ragionata*. Milano: Jaca Book, 1990.

CUNHA, Duarte da – *A Amizade segundo S. Tomás de Aquino*. Lisboa: Principia, 2000.

DANTE – *Comédia*. Milano: Rizzoli, 2001.

Dar futuro ao passado. Secretaria de Estado da Cultura, I.P.P.A.Ar (Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico). Lisboa: 1993.

DI STEFANO, Roberto – *Conservare per trasformare*, in «Campo» 9/10, Salerno, Coop. S.C.R.L Campo, 1982, Janeiro-Junho, 1982.

DI STEFANO, Roberto – *John Ruskin, interprete dell'Architettura e del Restauro*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1983

DI STEFANO, Roberto – *Per una nuova edizione della carta di Venezia*. in «RESTAURO», anno XI, n.62-63-64, luglio-dicembre, pp.191-199. Napoli : Edizioni Scientifiche Italiane, 1982.

(apresentação de) – Ruskin – *Le sette lampade dell'Architettura*. Milano: Jaca Book, 1982.

DUFOUR, Jules – *Le patrimoine de l'humanité. Gèneses d'un concept révolutionnaire*. in «RESTAURO», anno XXI, n.120, aprile-maggio-giugno, pp.83-88. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1992.

DUFRENNE, Mikel – *A Estética e as Ciências da Arte*. Amadora: Livraria Bertrand, 1982.

DUFRENNE, Mikel – *Phénoménologie de la Expérience Esthétique*. Paris: PUF, 1967.

DVORÁK, Max – «Catechismo per la tutela dei monumenti» in *Paragone*, anno XXII, N.257, Luglio, pp.31-61. Firenze : Unione Stampa Periodica Italiana, 1971.

DVORÁK, Max – *Catechismo per la tutela dei monumenti*. in «PARAGONE», anno XXII, N.257, Luglio, pp.31-61. Firenze: Unione Stampa Periodica Italiana, 1971.

ELIADE, Mircea – *I riti del costruire*. Milão: Jaca Book, 1990.

ELIADE, Mircea – *Spezzare il tetto della casa – la creatività e i suoi simboli*. Milão: Jaca Book, 1997.

ELIOT, T. S. – *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

EMERSON, Ralph Waldo – *Emerson's Essays*. London, Melbourne and Toronto: Everyman's Library, 1978.

FANCELI, Paolo – *Il progetto di conservazione*. Roma: Guido Editore, 1988.

FANCELLI, Paolo – *Conservazione e scienze fisico-chimiche*. in «Storia Architettura», anno XI, n.1-2, gennaio-dicembre, seconda serie, pp.53-74. Roma: Multigrafica Editrice, 1988.

FANCELLI, Paolo – *L'unità metodologica nel Restauro*. in «Storia Architettura», anno IV, seconda serie, n.2-3, maggio-dicembre. Roma: Bestetti editore, 1979.

FANCELLI, Paolo – *Restauro ed etica*. in «PALLADIO», n.11, gennaio-giugno. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993.

FANCELLI, Paolo – *Ripristino o no: il caso di Ponte Sisto*. in «PALLADIO», n.13, gennaio-giugno. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994.

FANCELLI, Paolo – *Sul concetto di conservazione diffusa*. in BOZZONI, Corrado; CARBONARA, Giovanni; VILLETTI, Gabriella (da responsabilidade editorial de) – *Saggi in onore di Renato Bonelli*. Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura. Università degli studi di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici. Nuova serie, fascicoli 15-20 (1990-1992), volume I. Roma: Multigrafica editrice, 1992, pp.545-550.

FAVERI, Franco de – *Essere e Bellezza: il pensiero estetico di Rosmini nel contesto europeo*. Brescia: Morcelliana, 1993.

FAVERI, Franco de – *Sublimità e Bellezza*. Milano: Città Studi, 1996.

FENTRESS, James e Chris WICKHAM – *Memória Social*. Lisboa: Teorema, 1994.

FERNANDES, José Manuel – *Introdução a A Arquitectura*. Lisboa: INCM, 1991

FIENGO, Giuseppe, Amedeo BELLINI e Stefano DELLA TORRE (da responsabilidade editorial de) – *La parabola del restauro stilistico nella rilettura di sette casi emblematici*. Politecnico di Milano - Facoltà di Architettura. Quaderni del Dipartimento di Conservazione e Storia dell'Architettura. Milano: Edizioni Angelo Guerini, 1994.

FLÜCKIEGER, M. e K. KLAUE (Direcção) – *La Perception de L'Environnement: Textes de Base en Psychologie*. Paris: Delachaux et Niestle, 1991.

GENOVESE, Rosa Anna – *La Carta di Venezia e l'integrazione delle esigenze psicologiche*. in «RESTAURO», n.109, pp.99-103. Napoli : Edizioni Scientifiche Italiane, 1990.

GIOVANNONI, Gustavo – «*La restauration des monuments anciens*» In *Revue de L'Art Chrétien*, XLIV vol., V série, 1901.

GIOVANNONI, Gustavo – «*Restauro dei monumenti e urbanistica*» in *Palladio*, anno VII, 1943-XXI, n. II-III, Roma: Istituto Grafico Tiberino, 1943; p.33.

GIOVANNONI, Gustavo – «*Vecchie città ed edilizia nuova*». In Nuova Antologia», V serie, maggio-giugno 1913, vol. CCXLIX, pp.449-472, in MIARELLI MARIANI, Gaetano – *La città storica: dalle prime elaborazioni ottocentesche al dibattito sugli inserimenti moderni nei nuclei antichi (1820-1957)*. Brevi note tratte dalle lezioni del corso e raccolta di alcuni scritti dal 1913 al 1957 da responsabilidade editorial de Marina Docci. Corso di Restauro Architettonico II, A.A. 1995-1996, pp.15-37. Università degli studi di Roma "La Sapienza". Facoltà di Architettura Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici.

GIOVANNONI, Gustavo – artigo *Restauro* (Restauro dei Monumenti), in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXIX, Roma: 1936, pp. 127-130.

GIOVANNONI, Gustavo – *Il restauro dei monumenti*. Conferenza in *Bolletino d'Arte*. Roma: E. Calzone Editore, 1913.

GIOVANNONI, Gustavo – *Il restauro dei monumenti*. Roma: Cremonese, s.d. (mas 1945).

GIUSSANI, Luigi – “*Tu*” (*o dell'amicizia*). Milano: BUR, 1997.

GIUSSANI, Luigi – *Il Senso Religioso*. Milano: Rizzoli, 1997.

GIUSSANI, Luigi – *Moralità: Memoria e desiderio*. Milano: Jaca Book, 1991.

GOETHE, J. W. – *Viagem a Itália*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

GOMBRICH, E. H. – «*Expression and Communication*» in *Meditations on a Hobby Horse, and other essays on theory of art*. London: Phaidon, 1994; pp. 56-69.

GOMBRICH, E. H. – «*La Mascara y la cara*». In E. H. Gombrich, J. Hochberg e M. Black – *Arte, perception y realidad*. Barcelona, Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1973.

GOMBRICH, E. H. – *Art & Illusion*. London: Phaidon, 1996.

GOMES DA SILVA, Henrique – «Monumentos Nacionais — orientação técnica a seguir no seu restauro». (Tese apresentada no I Congresso da União Nacional) in *Boletim da D.G.E.M.N.*, n.1. Lisboa: D.G.E.M.N., 1935

GRASSI, Liliana – *L'abbazia di Chiaravalle: restauri* Estratto da «*Architetture Cantiere*», n.21.

GRASSI, Liliana – *Ristorando S. Abbondio sull'antica forma. Note sui restauri ottocenteschi della basilica comasca in S. Abbondio lo spazio e il tempo. Tradizione storica e recupero architettonico*. Ministero per I Beni Culturali e Ambientali. Ufficio Centrale Beni Archivistici. Como: New Press, 1984.

GRASSI, Liliana – *Storia e Cultura dei monumenti*. Milano: 1960.

GREGOTTI, Vittorio – *L'identità dell'architettura europea e la sua crisi*. Turim: Einaudi, 1999.

GREGOTTI, Vittorio – *Le Scarpe di Van Gogh – modificazioni nell'architettura*. Turim: Einaudi, 1994.

GREGOTTI, Vittorio – *Território da Arquitectura*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

GRILLO, Paul Jacques – *Form, Function & Design*. New York: Dover, 1975.

GUARDINI, Romano – *La fine dell'epoca moderna: Il potere*. Brescia: Morcelliana, 1999.

GUARDINI, Romano – *La visione cattolica de mondo*. Brescia: Morcelliana, 1994.

GUARDINI, Romano – *L'opera d'arte*. (Publicação de uma conferência feita na Academia de Artes Figurativas de Stuttgart, 1947 - Título original – *Über das Wesen des Kunstwerks*) Milano: Edizioni Corsi dei Servi, 1954.

GUARDINI, Romano – *O Fim da Idade Moderna*. Lisboa: Edições 70, 2000.

GUARDINI, Romano – *Persona e Libertà*. Brescia: La Scuola, 1987.

GUILLAUME, Marc – *A Política do Património*. Porto: Campo das Letras, 2003.

HALBWACHS, Maurice – *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel, 1997.

HALBWACHS, Maurice – *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel, 1994.

HALBWACHS, Maurice – *On Collective Memory*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1992.

HAMILTON, Edith – *A mitologia*. Lisboa: D. Quixote, 1983.

HEGEL, G. W. F. – *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HEIDEGGER, Martin – *Caminhos da Floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

HERACLITO de Éfeso – In *Penseurs grecs avant Socrate* (tradução, introdução e notas de Jean Voilquin). Paris: Flammarion, 1964.

HOBSBAWN, Eric e Terence RANGER (ed.) – *The invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

HUSSERL, Edmund – *Conferências de Paris*. Lisboa: Edições 70, 1992.

HUSSERL, Edmund – *Lições para uma Fenomenologia da Consciência Interna do Tempo*. Lisboa: INCM, 1994.

HUXLEY, Aldous – *Admirável Mundo Novo*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

ICOMOS (Documento proposto por) – *Criteri e metodi per il restauro architettonico. Una proposta di documento*. in «Restauro», anno XX, n.118, novembre-dicembre. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1991.

Il Portogallo del Mare, delle Pietre, delle Città. XIX Esposizione Internazionale di Architettura della Triennale di Milano. Lisboa: Ministério da Cultura Gabinete das Relações Culturais Internacionais, 1996.

INFANTE, Sérgio – *Conservação e Desenvolvimento*. Dissertação para tese de doutoramento. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 1992.

JEAN, Giacinta – *Le ragioni della conservazione. Due lettere di Sir John Vanbrugh 1709, 1719*. in «TEMA» III Trimestre. Milano: Ex Fabrica/Franco Angeli, 1994.

JEDRZEJEWSKA, Hanna – *Principi di restauro*. Fiesole: Opus Libri, 1983.

JENKS, Charles e George BAIRD (ed.) – *Meaning in Architecture*. New York: Charles Braziller, 1970.

JONES, J. Christopher – *Design Methods*. London, New York, Sydney, Toronto: John Wiley & Sons, 1978.

JONGE, Wessel de – *Strategie varie per la conservazione dell'architettura del movimento Moderno in Europa*. in A.N.I.A.SPE.R. (Associazione Nazionale fra Ingegneri ed Architetti Specialisti in Restauro dei Monumenti) – *Il restauro dell'Architettura Moderna*. Atti del Convegno e Mostra, Roma 14-16 maggio, 1992. Roma: BetaGama Editrice, 1992.

Journal of Architectural Conservation n° 1, vol. 2 Julho 1996.

Journal of Architectural Conservation n° 2, vol. 2 Julho 1996.

JUNG, Carl (concepção e organização) – *O Homem e os seus símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

JUNG, Carl G. – *Memories, Dreams, Reflections*. New York: Vintage Books, 1989.

JUNG, Carl G. – *Psicologia e Poesia*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.

KAHN, Louis – *Conversations with Students*. Houston, Texas: Princeton Architectural Press, 1998.

KANT, Immanuel – *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KIRK, G. S. e J. E. RAVEN – *Os Filósofos Pré-Socráticos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

KUBLER, George – *A Forma do Tempo*. Lisboa: Vega, 1990.

La Carta di Venezia trenta anni dopo Autenticità e patrimonio monumentale. in «RESTAURO», anno XXIV, nn.131-132, gennaio-giugno. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

La Fabbrica Eterna. Cultura, logica strutturale, conservazione delle cattedrali gotiche. Atti del Convegno Internazionale delle Cattedrali Gotiche (24-28 settembre 1986). Milano: Diakronia, 1993.

LA MONICA, Giuseppe – *Ideologie e Prassi del Restauro*. (com antologia de textos). Palermo: Edizioni della Nuova Presenza, 1974.

LA REGINA, Francesco – «William Morris e l'anti-restoration movement» in *Restauro*, anno III, nn.13-14, maggio-agosto, 1974. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

LA REGINA, Francesco – *Alcune considerazioni sulla metodologia del restauro architettonico*, in «CAMPO» 9/10, 1982. Salerno: Coop. S.C.R.L Campo, 1982.

LA REGINA, Francesco – *Come un Ferro Rovente. Cultura e prassi del restauro architettonico*. Napoli: Clean edizioni, 1992.

LA REGINA, Francesco – *Restaurare o Conservare. La costruzione logica e metodologica del Restauro Architettonico*. Napoli: Clean edizioni, 1984.

Legislação Nacional. Informar para Proteger. IPPAAR - Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico. Lisboa: Ministério da Cultura, 1996.

LEGNANI, Federica – «Qualità del progetto urbano nel presente e nel passato e qualità dell'abitare. Cinque domande a Vittorio Gregotti» in *Tempo di qualità - Convegno internazionale del cuore mostra del SAIE'99. Bologna: Fiere internazionali di Bologna, 1999. Pp. 10 e ss.*

LEMAIRE, Raymond – «L'ingegnere e la salvaguardia del patrimonio monumentale» in *Restauro, anno XXII, n.123, gennaio-marzo, pp.75-85. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.*

LEMAIRE, Raymond – *L'ingegnere e la salvaguardia del patrimonio monumentale. in «RESTAURO», anno XXII, n.123, gennaio-marzo, pp.75-85. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.*

LENIAUD, Jean-Michel – «O Património Recuperado» in Jean-Pierre Rioux e Jean-François Sirinelli (dir.) – *Para uma História Cultural. Lisboa: Estampa, 1998. Pp. 335-348.*

LEROI-GOURHAN, André – *O gesto e a palavra (Volume 2: Memória e Ritos). Lisboa: Edições 70, 2001.*

LEROI-GOURHAN, André – *O gesto e a palavra, vol.2 – Memória e ritmos. Lisboa: Edições 70, 1987.*

LEWIS, C. S. – *A experiência de ler. Lisboa: Porto Editora, 2000.*

LINCH, Kevin – *¿De qué tiempo es este lugar? Barcelona: Gustavo Gili, 1975.*

LINCH, Kevin – *A imagem da Cidade. Lisboa: Edições 70, 1982.*

LOBELL, John – *Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis Kahn. Boston, London: Shambhala, 2000.*

LOCATELLI, Vittorio – *Le Corbusier, la storia, la conservazione. Milano: Ex-Fabrizia/Franco Angeli, 1990.*

LOCATELLI, Vittorio – *Le Corbusier, la storia, la conservazione. Milano: Ex-Fabrizia/Franco Angeli, 1990.*

LORENTZ, Stanislaw – *Il castello reale di Varsavia. L'opera e il contributo di artisti e architetti italiani nella sua storia. Roma: Accademia Polacca delle scienze. Biblioteca e centro di studi a Roma, Fascicolo 52, 1972.*

LOWENTHAL, David – *Past is a Foreign Country. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.*

MAFFEI, Sergio Pratelli – «La perdita del teatro la Fenice di Venezia» in *Tema, IV Trimestre, pp.74-79. Milano: Franco Angeli, 1995.*

MANGIAROTTI, Angelo; LUCHI, Monica; BONESIO, Luisa; MAGNANI, Lorenzo – *Nome dell'architettura. Milano: Jaca Book, 1987.*

MANIERI ELIA, Mario – *Dall'analisi storica ai programmi di restauro architettonico, in Problemi del restauro in Italia, Atti del Convegno Nazionale, Roma 3-6 novembre 1986. Consiglio Nazionale delle Ricerche Comitato*

Nazionale per le Scienze Storiche, Filosofiche e Filologiche. Voline: Campanotto Editore, 1988.

MARAMOTI, Anna Lucia – *La materia del restauro*. Milano: Ex Fabrica/Franco Angeli, 1993.

MARAMOTTI, Anna Lucia – *Rapporto fra le teorie del restauro critico e le stetiche neo-idealiste* in «RESTAURO», anno XIV, n.80, luglio-agosto, 1985, pp.36-64. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

MARCONI, Paolo – *Arte e Cultura della manutenzione dei Monumenti*. Roma: Laterza & Figli Spa, 1984.

MARCONI, Paolo – *Dal piccolo al grande restauro (colore, struttura, architettura)*. Venezia: Saggi Marsilio Editori, 1989 (1ª Ed. 1988).

MARCONI, Paolo – *Il conoscitore di architettura «moderna»: quale storia per il restauro*. in «RICERCHE DI STORIA DELL'ARTE», n.20 - *Quale storia per il restauro*, pp.5-10. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

MARCONI, Paolo – *Il restauro e l'architetto*. Venezia: Saggi Marsilio Editori, 1993.

MARCONI, Paolo – *Pur ch  sia buona architettura, antica o moderna, non fa differenza ai fini del restauro*, in A.N.I.A.SPE.R. (Associazione Nazionale fra Ingegneri ed Architetti Specialisti in Restauro dei Monumenti) – *Il restauro dell'Architettura Moderna*. Atti del Convegno e Mostra, Roma 14-16 maggio, 1992. Roma: Beta Gama Editrice, 1992.

MARCONI, Paolo (da responsabilidade editorial de) – *Architettura «povera» e nuovi problemi del restauro*. in «RICERCHE DI STORIA DELL'ARTE», n.11 - *Pratiche storiche del cantiere e metodologie del restauro architettonico*, pp.9-16. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

MARCONI, Paolo (da responsabilidade editorial de) – *Recenti polemiche sul restauro architettonico. Ripristino filologico o conservazionismo decadente?*. in «RICERCHE DI STORIA DELL'ARTE», n.24 - *Colori, coloriture, restauro*, pp.5-14. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

MARCONI, Paolo (da responsabilidade editorial de) – *Storiografia artistica, tecniche storiche e «creativit » nel restauro architettonico. L'esperienza del cantiere*. in «RICERCHE DI STORIA DELL'ARTE», n.16 - *Storici dell'arte, tecnici, restauratori a confronto sui temi ancora irrisolti del restauro*, pp.37-53. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

MARCONI, Paolo (e outros) – *La Carta 1987 della Conservazione e del Restauro degli oggetti d'arte e di cultura*. in «RICERCHE DI STORIA DELL'ARTE», n.35 - *La Carta 1987 della Conservazione e del Restauro del C.N.R. - Motivazioni e applicazioni*, pp.9-23. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

MARINO, Luigi – *Il progetto di restauro ricerche e studi preliminari*. Firenze: Alinea Editrice, 1981.

MARROU, H.-I. – *Do Conhecimento Histórico*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1975.

MASIERO, Roberto e CODELLO, Renata (da responsabilidade editorial de) – *Materia Signata-Haecceitas, fra restauro e conservazione*. Milano: Ex-Fabrica/Franco Angeli, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice – *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Vega, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice – *Phénoménologie de la perception*. S. l.: Gallimard, 1992.

MESQUITA, Marieta Dá – *Arquitectura e Renovação. Aspectos do Restauro Arquitectónico em Portugal no século XIX*. Estudo apresentado como prova complementar de Doutoramento em História de Arquitectura. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa - Faculdade de Arquitectura de Lisboa, 1993.

MIARELLI MARIANI, Gaetano – «*A proposito della Fenice, Architettura e decorazione*». Comunicação para o “Incontro studio sulla Fenice”, Accademia delle Arti del Disegno, Firenze, 25 marzo 96 (texto fotocopiado gentilmente cedido pelo autor).

MIARELLI MARIANI, Gaetano – «*Aspetti della conservazione tra restauro e progettazione*». in «*Restauro*» anno VI, nn.33-34, settembre-dicembre, pp.61-67. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1977.

MIARELLI MARIANI, Gaetano – «*Brevi considerazioni sul restauro dei monumenti architettonici in margine all'attività di Alfonso Rubian*». in «*STORIA ARCHITETTURA*», anno VI, n.2, luglio-dicembre. Roma: Multigrafica Editrice, 1983.

MIARELLI MARIANI, Gaetano – «*Esiste il restauro?*» in *Storia Architettura*, anno II, n.2, maggio-agosto. Roma: Bestetti editore, 1975.

MIARELLI MARIANI, Gaetano – «*Historia de los Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico*» in *Monumentos y proyecto. Jornadas sobre criterios de intervención en el Patrimonio Arquitectónico*. Ministerio de Cultura. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Madrid: 1990.

MIARELLI MARIANI, Gaetano – «*Il restauro architettonico fra storia e progettazione*». in «*Storia Architettura*», anno V, n.2, luglio-dicembre, editoriale. Roma: Multigrafica Editrice, 1982.

MIARELLI MARIANI, Gaetano – «*Il Restauro in un convegno sul Restauro*» in *Storia Architettura*, anno III, seconda serie, n.1-2, gennaio-agosto. Roma: Bestetti editore, 1978.

MIARELLI MARIANI, Gaetano – «*Prologhetto di alcuni scritti sul Restauro dei monumenti architettonici*» in *Storia Architettura*, anno XI, n.1-2, gennaio-dicembre, seconda serie, pp.3-4. Roma: Multigrafica Editrice, 1988.

MIARELLI MARIANI, Gaetano – «*Qualche pensiero effimero sul restauro dei monumenti architettonici*» in «*Storia Architettura*», anno XI, n. 1-2,

gennaio-dicembre, seconda serie, pp.15-22. Roma: Multigrafica Editrice, 1988.

MIARELLI MARIANI, Gaetano – «*Restauro dei monumenti architettonici dall'unità d'Italia alla ricostruzione post-belica*» in Atti del XIX Congresso di Storia dell'Architettura. L'Aquila, 15-21 settembre, 1975, vol. II, L'Architettura in Abruzzo e nel Molise. Dall'antichità alla fine del secolo XVIII, pp.579-587. L'Aquila.

MIARELLI MARIANI, Gaetano – «*Restauro e territorio. Appunti su un rapporto complesso e controverso*». in Palladio, terza serie, anno XXV - Fasc. 1-1978. Roma: Luca Editore, 1978.

MIARELLI MARIANI, Gaetano – «*Un aspetto nuovo, un antico splendore. La facciata di S. Pietro in Vaticano*» Extrato de *Studi Romani*, Anno XXXVI, n.1-2, gennaio-giugno, 1988.

MIARELLI MARIANI, Gaetano – *Centri storici, note sul tema. Strumenti 6. S.S.S.R.M. (Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti)*, Università degli studi di Roma "La Sapienza". Roma: Bonsignori Editore, 1992.

MIARELLI MARIANI, Gaetano – *Monumenti nel tempo, per una storia del restauro in Abruzzo e nel Molise*. Roma: Carucci Editore, 1979.

MIARELLI MARIANI, Gaetano – *Storia dell'architettura e storia del restauro*. Intervento nel 6 novembre, 1994 (fotocópias da comunicação gentilmente cedidas pelo Professor Miarelli).

MIARELLI MARIANI, Gaetano – *Storia dell'architettura e storia del restauro*. Intervento nel 6 novembre, 1994 (fotocópias da comunicação gentilmente cedidas pelo Professor Miarelli).

MINISSI, Franco – *Conservazione, Vitalizzazione, Musealizzazione*. Strumenti 4. S.S.S.R.M. (Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti), Università degli studi di Roma "La Sapienza". Roma: Multigrafica Editrice, 1988.

MINISSI, Franco e Sandro RANELLUCCI – *Museografia*. Strumenti 9. S.S.S.R.M. (Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti), Università degli studi di Roma "La Sapienza". Roma: Bon Signori Editore, 1992.

MONTALE, Eugenio – *Tutte le Poesie* (a cura di Giorgio Zampa). Milano: Mondadori, 2001.

MORA, Paolo et Laura; PHILIPPOT, Paul – *La conservation des peintures murales*. Bologne: Editrice compositori, 1977.

MOREIRA, Margarida – *Conservation of historic an urban centre of downtown pombaline Lisbon*. Dissertação para Doutoramento. University of York, 1993.

MUKAROVSKÝ, Jan – *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MURDOCH, Iris – *Acasto: dois diálogos platónicos*. Lisboa: Cotovia, 1990.

MUSSO, Stefano – *Questioni di Storia e Restauro: dall' architettura alla città*. Firenze: Alinea Editrice, 1988.

NAMER, Gerard – *Mémoire e société*. Paris: Klincksdeck, 1987.

NETO, Maria João Quintas Baptista – *A Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais e a Intervenção no Património Arquitectónico em Portugal (1929-1960)* – Dissertação de Doutoramento em História da Arte. Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 1995.

NETO, Maria João Quintas Baptista – *O Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória de 1840 a 1900* – Dissertação de Mestrado em História da Arte. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 1990.

NORA, Pierre – «Memória colectiva» in Jaques le Goff e Roger Chartier (dir.) – *A Nova História*. Coimbra: Almedina, 1990. Pp.451-454.

NORA, Pierre (dir.) – *Les Lieux de la Mémoire*. Paris, Gallimard, 1984-1992.

NORBERG-SCHULZ, Christian – *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*. Milano: Skira, 1996.

NORBERG-SCHULZ, Christian – *Louis Kahn: idea e immagine*. Roma: Officina edizioni, 1980.

NORBERG-SCHULZ, Christian – *Meaning in Western Architecture*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1980.

NORBERG-SCHULZ, Christian – *The concept of Dwelling*. New York: Electa/Rizzoli, 1985.

Note per una terminologia comparata sulla conservazione dei Beni culturali. in «RESTAURO», anno VI, n.32, luglio-agosto. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1977.

PANE, Cesare – *Città antiche edilizia nuova*, intervento al Congresso nazionale di urbanistica svoltosi a Torino nel 1956; in *Città antiche edilizia nuova*, Napoli, 1959, in MIARELLI MARIANI, Gaetano – *La città storica: dalle prime elaborazioni ottocentesche al dibattito sugli inserimenti moderni nei nuclei antichi (1820-1957)*. Brevi note tratte dalle lezioni del corso e raccolta di alcuni scritti dal 1913 al 1957 da responsabilità editoriale di Marina Docci. Corso di Restauro Architettonico II, A.A. 1995-1996, pp.137-143. Università degli studi di Roma "La Sapienza". Facoltà di Architettura Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici.

PANE, Roberto – *Attualità e dialettica del restauro*. Chieti: Marino Solfanelli Editore, 1987.

PANE, Roberto – *Il restauro dei Monumenti*. in «ARETUSA», n. 1, 1994.

PANZA, Pierluigi (a cura di) – *Estetica dell' Architettura*. Milano: Guerini Studio, 2000.

PAPINI, Roberto – *14 lezioni sul restauro dei monumenti*. Facoltà d'Architettura, anno accademico 1945-1946. Firenze.

PAREYSON, Luigi – *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PATETTA, Luciano – *Historia de la Arquitectura: Antologia Critica*. Madrid: Celeste Ediciones, 1997.

PAVAN, Vincenzo (da responsabilidade editorial de) – *L'Architettura come monumento e memoria*, Venezia: Arsenale Editrice, 1987.

PEDRO, Lina – *An alternative approach to housing rehabilitation in historic areas (a case study in Mouraria, Lisbon)*. Dissertação de Doutoramento. Newcastle: 1989.

PEREGO, Francesco (da responsabilidade editorial de) – 1. *Tutela e valorizzazione oggi, in Memorabilia: il futuro della memoria*. Beni ambientali architettonici, archeologici artistici e storia in Italia (3 volumes). Roma: Editori Laterza, 1987.

PEREGO, Francesco (da responsabilidade editorial de) – 2. *Il patrimonio vulnerato, in Memorabilia: il futuro della memoria*. Beni ambientali architettonici, archeologici artistici e storia in Italia (3 volumes). Roma: Editori Laterza, 1987.

PEREGO, Francesco (da responsabilidade editorial de) – 3. *Laboratori per il progetto, in Memorabilia: il futuro della memoria*. Beni ambientali architettonici, archeologici artistici e storia in Italia (3 volumes). Roma: Editori Laterza, 1987.

PEREGO, Francesco (da responsabilidade editorial de) – *Anastilosi. L'antico, il restauro, la città*. Roma: Editori Laterza, 1987.

PEROGALLI, Carlo – *Casistica e metodologia del restauro architettonico, in Il Restauro Architettonico*. Milano: Cesare Tamburini, 1961.

PEROGALLI, Carlo – *Monumenti e Metodi di Valorizzazione.. Saggi, Storia e caratteri delle teorie sul restauro in Italia, dall' medioevo ad oggi*. Milano: Guerini Studio, 1991.

PHILIPPOT, Paul – *Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines in Preservation and conservation: principles and practices*. Washington, D.C.: Sharon Timmons, 1976.

PHILIPPOT, Paul – *Restauro: Filosofia, criteri, linee guida*. Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti, Roma: 1995.

PIGAFETTA, G., I. ABBONDANDOLO, M. TRISCIUOGGIO – *Architettura Tradizionalista: Architetti, opere, teorie*. Milano: Jaca Book, 2002.

PIRAZZOLI, Nullo – *Le diverse idee di restauro*. Ravenna: Edizioni Esseggi, 1988.

PIRAZZOLI, Nullo (da responsabilidade editorial de) – *Il Progetto di restauro: interpretazione critica del testo architettonico*. Dialoghi di Restauro 1. Trento: Comitato Giuseppe Gerola, 1988.

PIRAZZOLI, Nullo (da responsabilidade editorial de) – *Restauro Architettonico: il tema dell'uso*. Dialoghi di Restauro 2. Trento: Comitato Giuseppe Gerola, 1990.

POLLA, Ermanno – *Osservazione, Ricerca, Restauro. Guida al rilievo Architettonico e urbano*. Roma: Edizioni Kappa, 1985.

PORTAS, Nuno – *Conservar Renovando ou Recuperar Revitalizando*. Programa "Coimbra Antiga e a Vivificação dos Centros Históricos", Museu Nacional de Machado de Castro. Coimbra: 1983.

PULIN MORENO, Fernando – «Léxico y critérios de rehabilitación». in Pedro Galindo Garcia (e outros) – 2. El Proyecto. Curso de Rehabilitation. Madrid: C.O.A.M. (Colégio Oficial de Arquitectos de Madrid), 1985

RÉGIO, José – *A Velha Casa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993

RIBERA FERRARO, Diana – *Etica e cultura del restauro*, in CARUGHI, Ugo – *Segno, Metodo, Progetto*. Napoli: Elio de Rosa Editore, 1990.

RIEGL, Alois – *El culto moderno de los monumentos*. (*Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*. Viena - Leipzig, 1903). Madrid: Visor, 1987.

RIOUX, Jean-Pierre – «A Memória colectiva» in Jean-Pierre Rioux e Jean-François Sirinelli (dir.) – *Para uma História Cultural*. Lisboa: Estampa, 1998. Pp. 307-334.

ROCA DE AMICIS, Augusto – *L'opera di Borromini in San Giovanni in Laterano: Gli anni della Fabbrica (1646-1650)*. Saggio introduttivo di Sandro Benedetti. Università degli studi di Roma "La Sapienza". Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici. Edizioni Librerie Dedalo, Roma: 1995.

ROCCHI, Giuseppe – *Camillo Boito e le prime proposte normative del restauro in «Restauro»*, Anno III, n° 15, sett-outt 1974.

ROCCHI, Giuseppe – *Istituzioni di Restauro dei Beni Architettonici e Ambientali. Cause, Accertamenti, Diagnosi, Prevenzione, Interventi, Collaudi*. (Primeira edição, Milano, 1990). Milano: Hoepli, 1994.

ROCCHI, Giuseppe – *John Ruskin e le origini della moderna teoria del restauro*. n «RESTAURO», anno III, nn.13-14, maggio-agosto, 1974. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

RODRIGUES, Maria João Madeira; SOUSA, Pedro Fialho de; BONIFÁCIO, Horácio Manuel Pereira – *Vocabulário técnico e crítico de Arquitectura*. Coimbra: Quimera Editores, s.d..

ROGERS, Ernesto Nathan – *Il senso della storia*. Milano: Edizioni Unicopli, 1999.

ROSSI PRODI, Fabrizio ed altri – *Atopia e Memoria la forma dei luoghi urbani*. Roma: Officina Edizioni, 1994.

SANTA-RITA, Isabel e António – «Perspectiva diacrónica do Património Cultural através dos séculos. Visão sincrónica desse Património no século XX» in *Comunicações, actas e conclusões das primeiras jornadas luso-brasileiras do património*. Lisboa: Departamento de Arquitectura da Escola Superior de Belas Artes, 1984.

SCHAMA, Simon – *Landscape and Memory*. Nova York: Alfred Knopf, 1995.

SCHELLING, Friedrich W. J. – *Filosofia dell'Arte* (a cura di Alessandro Klein). Napoli: Prismi, 1997.

SCHELLING, Friedrich W. J. – *Filosofia e Architettura*. Napoli: Città del sole, 2002.

SCOPPOLA, Francesco – *Palazzo Altemps*. Separata de *Il Museo*. Rivista del Sistema Museale Italiano. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. s.l., Libreria dello Stato, s.d..

SCOPPOLA, Francesco e CROCI, Giorgio – «Il restauro di Palazzo Altemps» in *Tema I Trimestre*, pp.11-25. Milano. FrancoAngeli, 1993.

SEDLIMAYR, Hans – *Arte e verità*. Milão: Rusconi, 1984.

SEDLIMAYR, Hans – *La perdita del Centro*. Milão: Borla, 1983.

SETTE, Maria Piera – *Il restauro fra ricerca, didattica e servizio*. in «STORIA ARCHITETTURA», anno III, seconda serie, n.1-2, gennaio-agosto, pp.139-141. Roma: Bestetti editore, 1978.

SIMONCINI, Giorgio (ed.) – *L'insegnamento della storia dell'architettura*. Atti del Seminario Roma 4-6 novembre, 1993. Roma: Centro Stampa d'Ateneo. Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 1994.

SOUTO DE MOURA, Eduardo – «Convento de Santa Maria do Bouro» in *Il Portogallo del Mare, delle Pietre, delle Città*. XIX Esposizione Internazionale di Architettura della Triennale di Milano. Lisboa: Ministério da Cultura Gabinete das Relações Culturais Internacionais, 1996, p.79.

SPAGNESI, Gianfranco – *Lezioni di restauro architettonico*. Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Architettura (Anno Accademico 1994-1995). Roma: Bonsignori Editore, 1995.

SPAGNESI, Gianfranco – *Lezioni di restauro architettonico*. Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Architettura (Anno Accademico 1994-1995). Roma: Bonsignori Editore, 1995.

SPAGNESI, Gianfranco – *Una storia per gli architetti*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1989.

SPAGNESI, Gianfranco (a cura di) – *Storia e Restauro dell'Architettura, proposte di metodo*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984.

SPAGNESI, Gianfranco (da responsabilidade editorial de) – *Esperienze di Storia dell'Architettura e di Restauro*. Roma: Istituto della Enciclopédia Italiana, s.d..

SPAGNESI, Gianfranco (da responsabilidade editorial de) – *Storia e restauro dell'architettura. Aggiornamenti e prospettive. Atti del XXI Congresso di Storia dell'Architettura. Roma, 12-14 ottobre, 1983*. Roma: Centri di Studi per la Storia dell'Architettura, Casa dei Crescenzi, s.d..

SPENCE, Jonathan D. – *The Memory Palace of Mateo Ricci*. New York: Penguin Books, 1984.

SPERANDIO, A.; ZANDER, G.; ZAPPA, G.B. (da responsabilidade editorial de) – *Lavori sulla facciata della Basilica di S. Pietro (1985-86)*. Città del Vaticano, Tipografia poliglotta vaticano, 1988.^{1ª} *Jornadas Luso-Brasileiras do Património - Património Edificado - comunicações, actas, conclusõe*. Lisboa: ESBAL - Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

STEINER, George – *Presenças Reais*. Lisboa: Presença, 1993.

STOLFI, Giuseppe – *Boito. gli altri e il moderno pensiero sul Restauro*. in Corrado Bozzoni; Giovanni Carbonara; Gabriella Villetti (da responsabilidade editorial de) – *Saggi in onore di Renato Bonelli*. «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura». Università degli studi di Roma «La Sapienza», Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici. Nuova serie, fascicoli 15-20 (1990-1992), volume I. Roma: Multigrafica editrice, 1992

TARKOVSKY – *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

TORSELLO, Paolo – *La Materia dell Restauro, tecniche e teorie analitiche*. (Primeira Edição, Venezia, 1988). Venezia: Saggi Marsilio, 1992.

TORSELLO, Paolo – *Restauro Architettonico, Padri, Teorie, Immagini*. Milano: Ex Fabrica/Franco Angeli, 1991.

URBANI, Giovanni – *La scienza e l'arte della conservazione dei beni culturali*. in «Ricerche di Storia dell'Arte», n.16 - *Storici dell'arte, tecnici, restauratori a confronto sui temi ancora irrisolti del restauro*, pp.7-10. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

URBANI, Giovanni – *Scienza e Teoria del Restauro*. in «Ricerche di Storia dell'Arte», n.24 - *Colori, coloriture, restauro*, pp.15-18. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

VASARI, Giorgio – *Le Vite de' piu eccellenti architetti pittori e scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. (Artigo sobre “Donato”). Torino: Einaudi, 1986; pp. 311-314.

VASSALLO, Eugénio – *Com'era? in «Tema»*, IV Trimestre, pp.72-73. Milano: Franco Angeli, 1995.

VASSALLO, Eugénio – *Restauro, ricostruzione, riproduzione*. in «STORIA ARCHITETTURA», anno VIII, n.1-2, gennaio-dicembre. Roma: Multigrafica Editrice, 1985.

VASSALLO, Eugénio; CECCHI, Roberto; DI BIASE, Carolina; SETTE, Maria Piera (da responsabilidade editorial de) – *Restauro: La ricerca progettuale*. Padova: Edizione Libreria Progetto, 1989.

VASSALLO, Eugénio – *Il progetto di Viollet-le-Duc per il restauro della chiesa della Madeleine de Vézelay*. in Giuseppe Fiengo; Amedeo Bellini e Stefano Della Torre (da responsabilidade editorial de) – *La parabola del restauro stilistico nella rilettura di sette casi emblematici*. Politecnico di Milano - Facoltà di Architettura. Quaderni del Dipartimento di Conservazione e Storia dell'Architettura. Milano: Edizioni Angelo Guerini, 1994, pp.49-80.

VERNON, M. D. – *Percepção e Experiência*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

VICO, Giambattista – *Ciência Nova*. Lisboa: Fundação Caloute Gulbenkian, 2005.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène – «Restauration» in *Dictionnaire Raisonné de L'Architecture Française du Xie au XVIe siècle*. Tome huitième, Paris: A. Morel Editeur, 1866.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène – «Stile» in *Dictionnaire Raisonné de L'Architecture Française du Xie au XVIe siècle*. Tome huitième, Paris: A. Morel Editeur, 1866.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène – «Unité» in *Dictionnaire Raisonné de L'Architecture Française du Xie au XVIe siècle*. Tome huitième, Paris: A. Morel Editeur, 1866.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène — *L'Architettura Ragionata*. (Introdução, comentários e selecção de artigos de Maria Antonietta Crippa.) Milano: Jaca Book, 1990.

WIECZOREK, Daniel – Introdução de Aloïs Riegl – *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*. Paris: Editions du Seuil, 1984.

WILSON A. E., ROSS M. – «The identity function of autobiographical memory: time is on our side.» in *Memory*. 2003 Mar; 11(2): 137-49.

WITTGENSTEIN, Ludwig – *Cultura e Valor*. Lisboa: Edições 70, 1996.

WOLTERS, Wolfgang – *Cosa chiede lo storico ad un restauro* in *Bollettino d'Arte*, anno LXXIII, serie VI, N.47, gennaio-febbraio. Roma: Ministero per I Beni culturali e ambientali - ufficio centrale, 1988.

WOOLF, Virginia – «Character in Fiction» in *The Essays of Virginia Woolf* (Edited by Andrew McNeillie), Volume III – 1919-1924. Orlando, Florida: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers. 1987; pp. 420-438.

WOOLF, Virginia – «Modern Novels» in *The Essays of Virginia Woolf* (Edited by Andrew McNeillie), Volume III – 1919-1924. Orlando, Florida: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers. 1987; pp. 30-37.

WOOLF, Virginia – «Mr. Bennett and Mrs. Brown» in *The Essays of Virginia Woolf* (Edited by Andrew McNeillie), Volume III – 1919-1924.

Orlando, Florida: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers. 1987; pp. 384-389.

WOOLF, Virginia – *Sketch of the Past*. In *Moments of Being*. (Edited with Introduction and Notes by J. Schulmind.) London: Hogarth Press, 1985. Pp. 64-159.

WURMAN, Richard Saul – *What Will Be Has Always Been: The Words of Louis Kahn*. New York: Access, Rizzoli, 1986.

YOURCENAR, Marguerite – «*Le temps, ce grand sculteur*» in *Le temps, ce grand sculteur*. Paris: Galimard, 1983; pp. 59-66.

ZAKZANIS K. K., LEACH L. – «*Evidence for a shrinking span of personal and present existence in dementia of the Alzheimer's type.*» in *Brain Cogn.* 2002 Jul; 49(2): 249-53.

ZANDER, Giuseppe – *Scritti sul restauro dei monumenti architettonici*. Strumenti 10. S.S.S.R.M. (Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti), Università degli studi di Roma "La Sapienza". Roma: Bonsignori Editore, 1993.

ZANDER, Giuseppe – *Un errore gravissimo nel campo del restauro: riportata come nuova la facciata di SS. Luca e Martina in Palladio*, anno XIX-1996, Fasc. I-IV, gennaio-dicembre, Roma: Istituto Grafico Tiberino, 1969; pp. 163-164.

ZUMTHOR, Peter – *Thinking Architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1998.

MUSICOGRAFIA

MOZART – *Requiem* (Filarmónica de Viena sob a direcção de Herbert von Karajan – Deutsche Grammophon, 459 137-2)

RACHMANINOFF – *Vespers* (St. Petersburg Chamber Choir, direcção Nikolai Korniev – Philips Classics Productions, 442 44-2)

